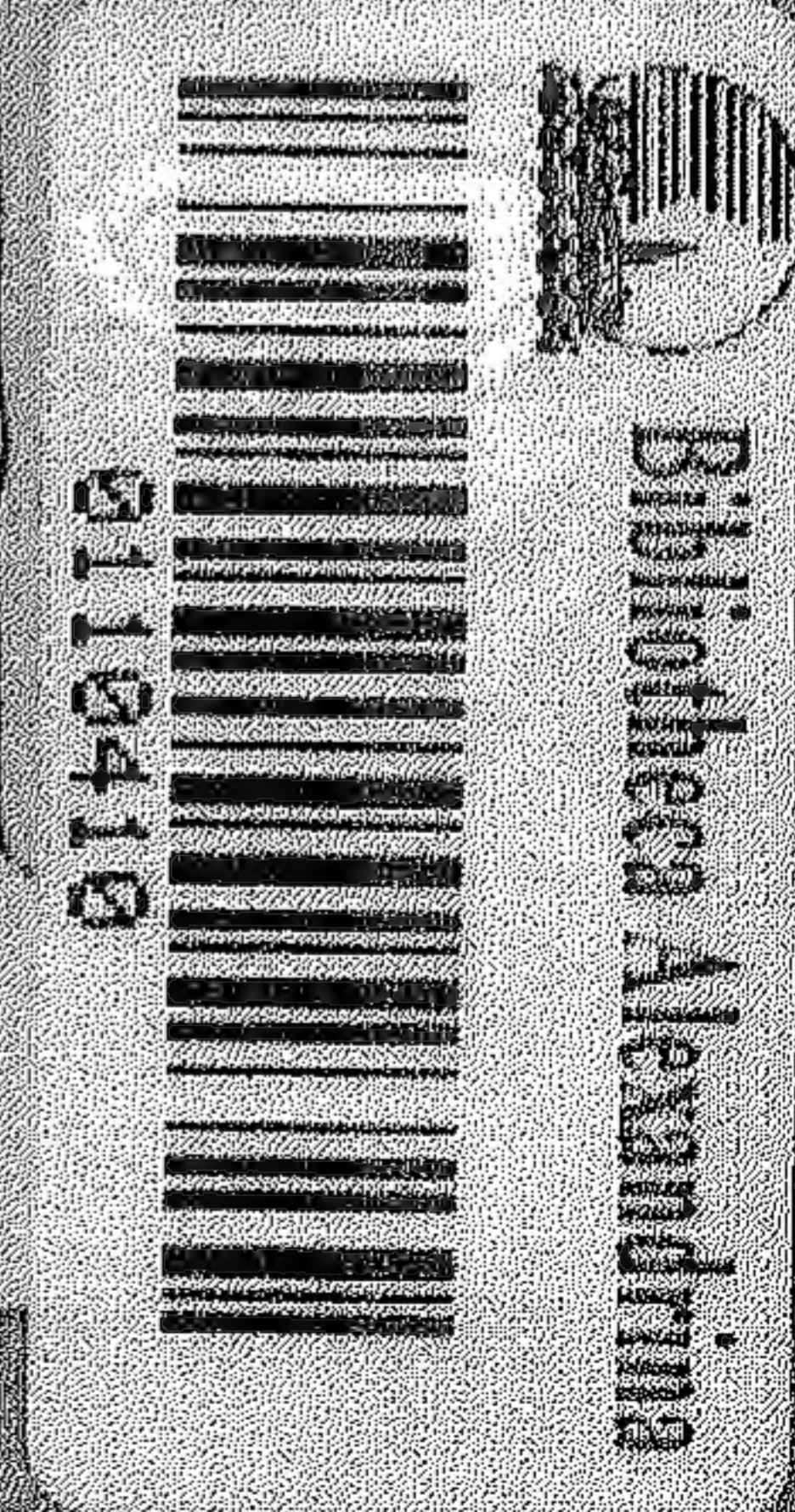
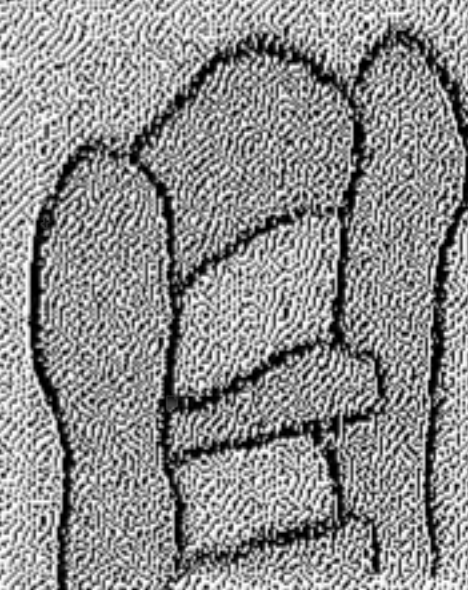
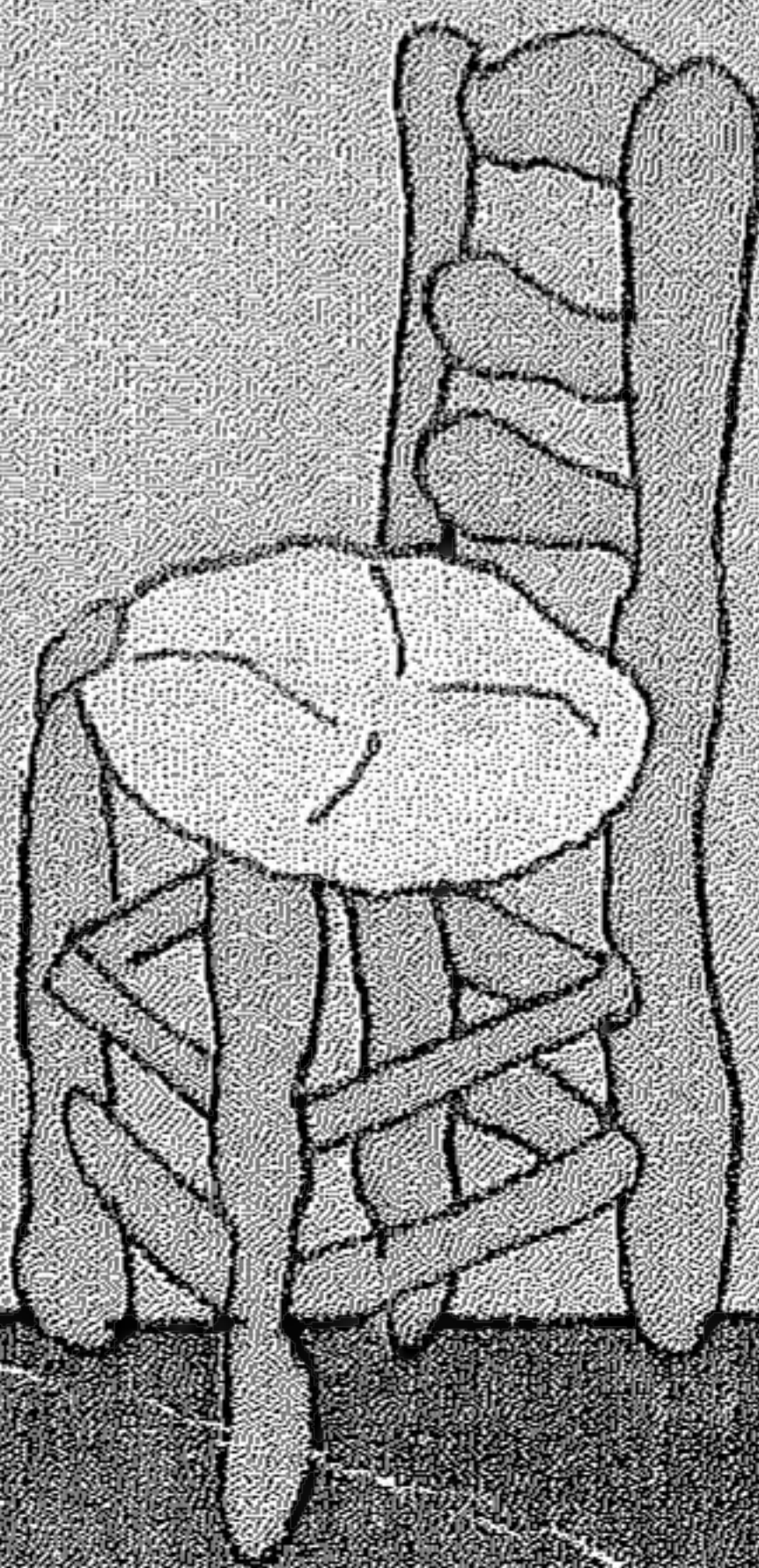
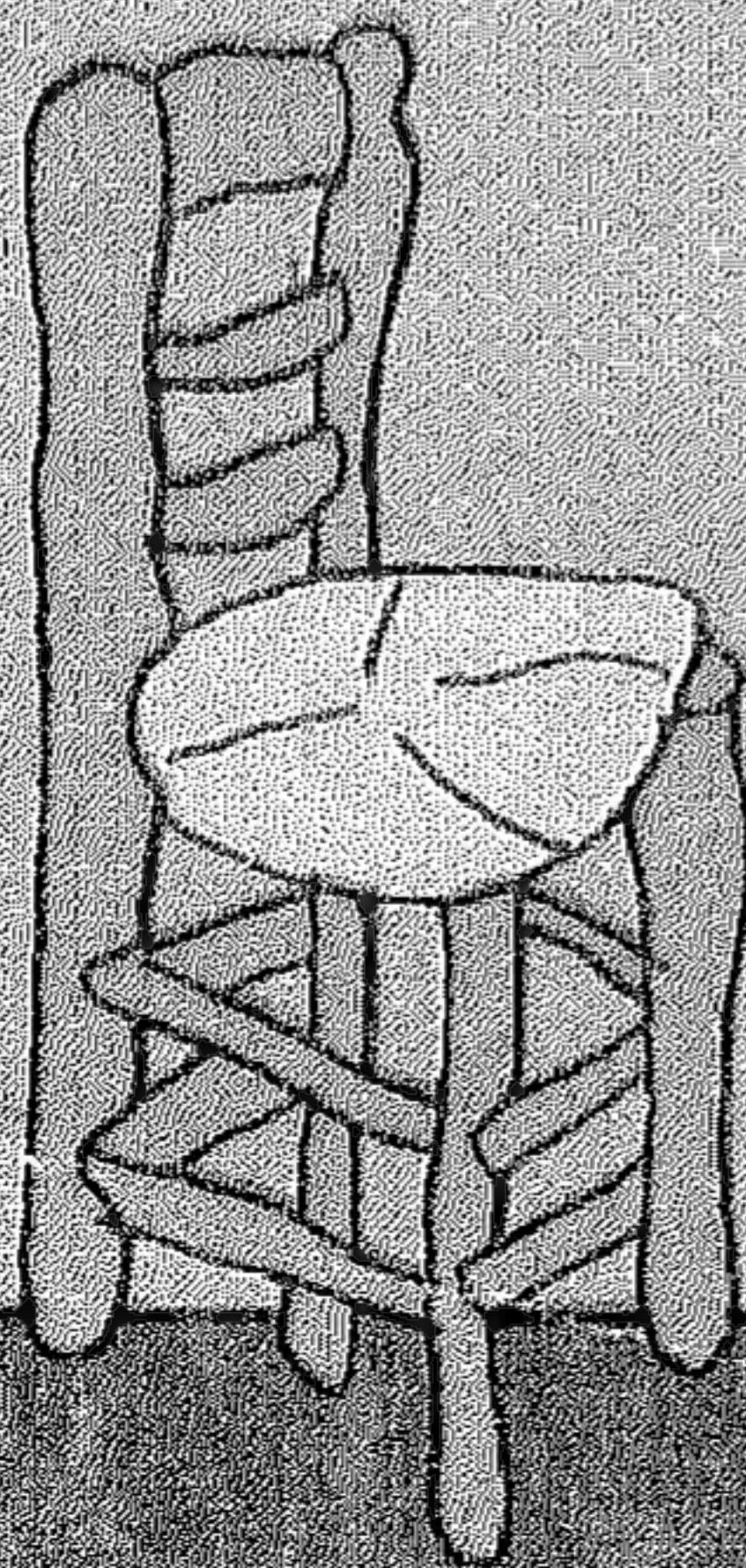
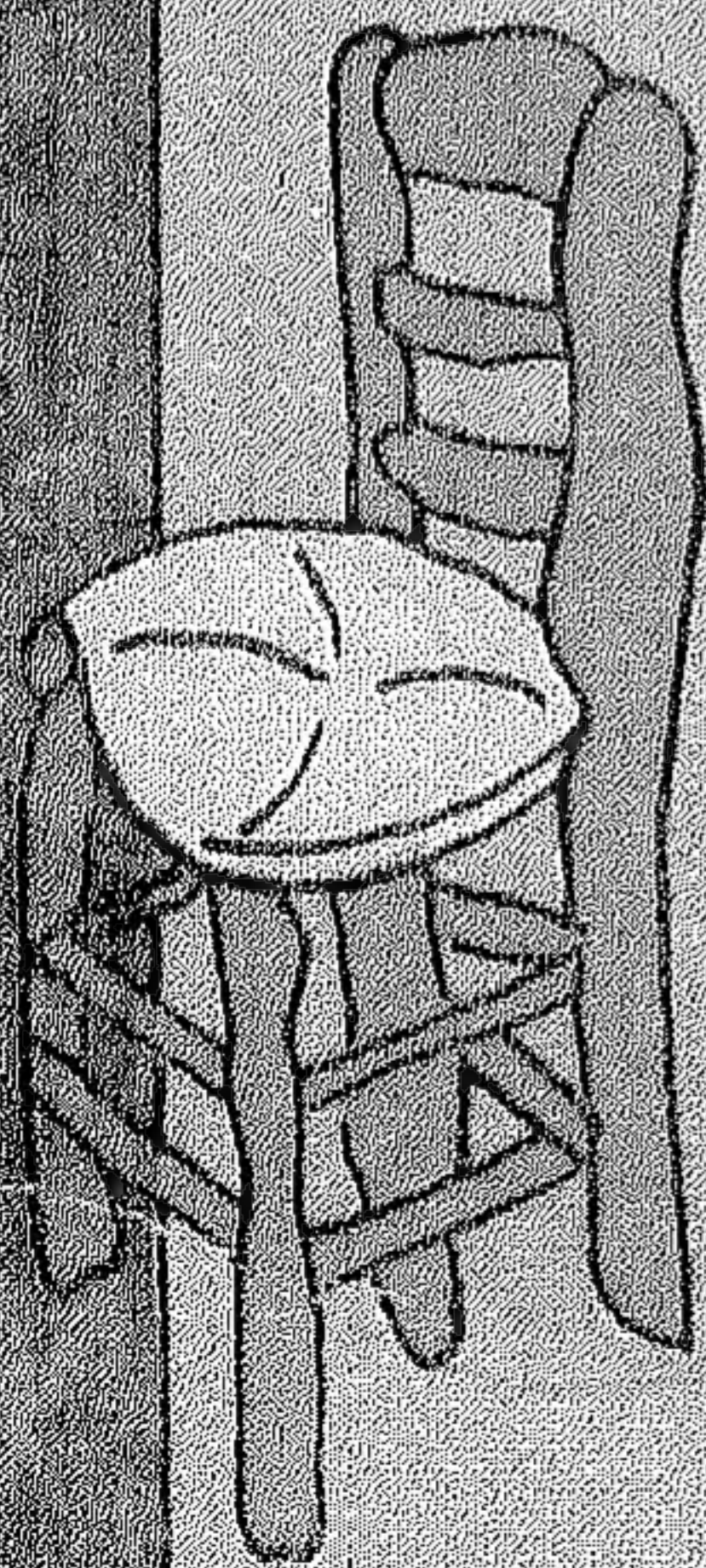


المقاعد الشاغرة في الثقافة العربية

نبيل فوج



المقاعد الشاغرة في الثقافة العربيّة

نبيل فرج



المركز الوطني للمكتبات والكتب

١٩٩٣

الغلاف والاخراج الفنى :

جرجس ممتاز

الاهـداء

الى أخى

الفريد فرج

نبيل فرج

تقديم

يتألق تاريخنا الثقافي ، منذ بداية النهضة الحديثة مع مطلع القرن التاسع عشر ، بكوكبة كبيرة من الأدباء والمفكرين والنقاد ، ملأت حياتنا العربية بالمعرفة المتنوعة ، ووجدتها بضروب الابداع ، وغرست في تربتها بذور الوعي بالذات والعالم .

وعندما طويت صفحاتها ، أو تقدم بها السن وكفت عن الانتاج ، تركت مقاعدها شاغرة .

ما أكثر هذه الأسماء في المجتمعات العربية ، التي يمكن أن نورد لها مع شدة الفروق بينها ، سواء المثلة للطبقات الشعبية أو للبرجوازية أو للارستقراطية ، ابتداء من رفاعة رافع الطهطاوي وسليمان البستاني وشسبلي شميل ، الى طه حسين وسلامة موسى وحسين مروة . من أحمد فارس الشدياق ومحمود سامي البارودي وخليل مطران وجبران وزكي الأرسوزي ولطفى السيد ، الى عمر فاخوري وعبد الرحمن شكرى وإبراهيم المازنى وبدر شاكر السياب ورثيف خورى . من يعقوب صنوع وعبد الله النديم وحسين المرصفي ، الى بيرم التونسي ومحمد مندور وصلاح جاهين ، وصلاح عبد الصبور .

ومن البداية أرجو ألا يفهم من المقاعد الشاغرة أن حياتنا الثقافية عجزت عن شغلها عجزا مطلقا ، لأن هذا الفهم يفقد تاريخنا الثقافى تواصله الحميم ، منذ خرج العرب من العزلة الفكرية التى فرضتها عليهم الامبراطورية العثمانية ثلاثة قرون كاملة ، ويتناقض على طول الخط مع فكرة التطور والتجديد والثورة ، استجابة للاحتياجات الظاهرة فى المجتمع أو المضمرة ، وهى فكرة أساسية ، مبدئية ، ملازمة لكل يقظة حضارية ، تبحث عن نقطة انطلاقها فى الآتى ، أى فيما يولد وينهض ، لا فيما يمضى ، ويموت ، ويتقوض .

كما أن هذا الفهم لو صح ، أعنى بقاء المقاعد شاغرة كما هى ، فإنه يدين ، فى المحل الأول ، أصحاب هذه الأسماء نفسها التى صنعت النهضة فى سياقها التاريخى ، لأنها ، وهى تشق المسارات وتخطط الطرق للدعوة الجديدة التى حملت شعارات الحرية والديمقراطية والتقدم والجمال ، لم توقظ فى الأجيال التالية ، أو لم تعرف كيف توقظ فيها ، روح الخلق وينايع الابتكار وهاجس التمرد والانخراط ، بحيث يمتلئ كل مكان شاغر بالاكتساب بحد الذراع ، لا بمجرد الوراثة ، وبالجذل الفعال المؤثر ، لا بالصدفة المحضة .

وهذا كله غير صحيح ، ذلك أن الآداب والفنون فى صورتها الخلاقة ، مثلها مثل العلوم فى تجاربها الخلاقة ، تتضمن فى طبيعتها نزعة التجاوز للثابت والمتحقق ، ان لم يكن نزعة التحريض ضد هذا الثابت والمتحقق ، والانقلاب عليه ، وطرح نظام آخر مخالف للمألوف ،

ينبجس من باطن الأرض البكر التى لم تطأها قدم ، ويتلاءم
مع ما يجد فيها من مطالب .

وبقدر ما يعد هذا التجاوز شهادة على سلامة التكوين
الأول ، وعلى الانتماء للحاضر والمستقبل ، فهو ، أيضا ،
شهادة للماضى والتراث ، تدل على انه لا يزال يحمل - رغم
صدأ السنين - بعض عوامل التطور والقدرة على الاضاعة
والشدن ، ولا تزال أورده - التى يجرى فيها الدم - قادرة
على ضخ القوة والخصوبة ، بما تبلور عنها من عقائد
وغايات متجددة تجدد الحياة .

وعلى نفس الغرار الذى يؤكد فيه الشعراء والعشاق
والثوار أن أجمل الأيام هى التى لم نعيشها بعد ، وأن أجمل
المدن تلك التى لم نشاهدها بعد ، فانى أرى - فوق كل
الانهيارات الثقافية التى لا يمكن انكارها - أن أجمل
الكلمات والتصورات والأعمال الفنية الفذة ما تزال هائمة
فى الأجواء ، تحت سماء المدن الكبيرة المزدحمة والقرى
الصغيرة الغارقة فى الظلام ، لم تهمس بها القلوب ، ولم
تنطق به الشفافة ، ولم توضع على الورق ، فان همست
بها القلوب ، ونطقت بها الشفافة ، وكتبت بها الأقلام ، بقوة
حركة البناء الاجتماعى والوطنى والقومى والانسانى ،
تحولت فى التو الى وضع قائم ، لا تدافع عنه الا السلفية ،
وتجدد فينا على التو ، من جديد ، الأمل أو الشوق الى ما
هو أجمل وأروع ، على الأقل كامكانية كامنة ، قابلة
للفض والتجلى ، أو كحلم لانهائى ، ولكنه قابل دائماً
للتجسد ، ان لم تسلموا معى بأن ما نتطلع اليه فى هذا
المجال ، كالحقيقة الراسخة التى نعيشها ، موجودة ،

وحاضرة بكل كثافتها الثقيلة ، تنتظر فقط ، فى غيابها
الظاهرى ، من يستطيع كشفها فى جذر الواقع والأشياء ،
والمضى اليها ، ومعانقتها .

وغنى عن البيان ان هذا الكشف المبجل للحياة ،
والمكات الانسان ، لا يتم بالنقل من الكتب الصفراء ، ولا يتم
بالمراسلة ، أو من الشسرفات العالية التى ترى الكليات
وتغيب عنها الجزئيات ، أو العكس . كما انه من المسلم به
أيضا انها لا تتم الا اذا اجتمعت ظروف عامة وخاصة ،
وكانت ثمة ضرورة للميلاد ، لا معدى عنها .

ومثل هذه الضرورة تحتاج الى وهج الصحو ازاء
المجموع ، لا الفرد ، وازاء الجوهر ، لا الآنى والعاير .
ولابد أن يتقلقل فيها المبدع فى مرجل الفعل الحاسم ، كما
يتقلقل بالرؤى والخيال والحساسية الملهمة ، ويتفاعل فى
مغاور الأشياء المتناثرة والكائنات المتشابكة التى تتداخل
فى نسيجها عناصر التلاشى مع عناصر البزوغ الباهر ،
وتحمل لحظة المضاء والازدهار فى احشائها دبيب الأفول
والفناء .

المقاعد الشاغرة اذن ، كما أراها فى تاريخنا الثقافى،
معنى من معانى الأصالة والوفاء بحاجات ملحة لم تعد
فى أيامنا المجذبة كما كانت ، وعلينا ألا نهرب من السؤال
عنها وانما نبحث بشجاعة : لماذا لم تعد هذه الحاجات
- فى تجدها - كما كانت !؟

لماذا تبددت من جيلنا أصالة اكتشاف الامكانيات
وحاجات الاستنارة على كل المستويات التى كانت تعتبر

بالنسبة لهذه الشخصيات المختلفة فى عالمها الفكرى والفنى ،
وفى عطاءاتها ، وفى قيمها ، من علامات العزة والجدارة ،
التي يتسق بها البناء الثقافى للأمة العربية مع بذاتها
الاجتماعى ، حين يقام معماره أو اطاره الموحد على
التجاوب والتكامل والانسجام والتآزر ، لا على التشتت
والتناقض والنشاز ، وعلى فهم الوسط التاريخى بأمانيه
الوطنية وأهدافه القومية وغاياته الانسانية ، وإدراك
مداخله الصحيحة غير المنظورة لكل عين الا عين الصقر
الجارح ، والاستجابة الحرة ، فى صراع الأضداد ، لحركته
الحتمية ، لامناضة هذه الحركة أو الاستعلاء عليها أو
اغفالها ، بالتقليد التراكمى العقيم ، ومحساة القوالب
الجاهزة المستهلكة ، والتدثر بعباءات الأزمنة الغابرة ،
واستنشاق الرماد على أنه الهواء النقى .

ان هذه الأعمال التقليدية المتخلفة عن زمنها المعاصر ،
التي تفتقد صدق الرؤية الموضوعية ، بسبب افتقادها سبب
الابداع فى الوسط الذى تنتمى اليه ، لا تعتبر وحسب من
أعمال الخيانة والزيف ، بل انها ، لافتقادها هذا الصدق
الموضوعى ، عديمة الفائدة ، لاتقدم الى قرائها ، فى نطاق
الصيرورة الدائمة ، الا الاحباط والغربة ، فضلا عن أن
تقديم هذه الأعمال ، التى تدور بها المطابع صباح مساء
فى العواصم الثقافية ، يقلل من الفرص الكاملة ، التى
ينبغى ان تتاح للجديد وحده ، أو للثورة وحدها .

واذا كان قادة التنوير فى الثقافة العربية ، الذين
أثاروا القلق والتوتر فى بيئاتهم ، يقدرون - على امتداد
قرنين - بالعشرات ، فان دعاة العزلة والسكون وحجب
نور الشمس ، يقدرون قبالتهم بالمشآت .

لذلك يتعين على جيلنا أن يعمق تواصله مع الأسماء
التي لم تقف عند حدود ما تلقت ، ولم تلتزم بما هي سائد
فى الحياة والفكر والفن كأشكال نهائية أى كلمة أخيرة ،
وهى فى الحقيقة تدافع عن مصالح قائمة لدعاتها ، أو عن
ضعف لا يملكون غيره ، لأنه ليس فى الفن ، منذ بدأ مع
الانسان ، كلمة أخيرة ، أو رؤية نهائية .

علينا أن نتواصل مع الاسماء التى رأت بحق أن صدى
التعبير عبارة عن اضافات مستمرة مع مسيرة الواقع
والحياة ، لا تتكرر مرتين سواء فى الشكل أو الموضوع ،
وخطت خطواتها الجسورة المتقدمة نحو الانسان ، تفتح
زهور العقل ، وتقيم اعراس الوجدان ، غير مياية بما
يحيط بها من قوى الحد واليأس والعدم ، ولا بتراشيق
السهام .

ذلك انه بفضل هذه الخطوات المخترقة ، لهؤلاء الرواد
النعظام ، المؤكدة للجنة الأبدية ، يظل اللقاء بها ناصعا
متجددا ، كما تتجدد فصول الربيع على مدار السنة ،
وتنضج الثمار على الغصون فى كل موسم .

نبيل فرج

ابراهيم المصري

انتهت في الرابع عشر من شهر اكتوبر سنة ١٩٧٩
حياة الكاتب ابراهيم المصري ، الذي ولد سنة ١٩٠٠ ،
ومات عن ٧٩ سنة (السنوات المنصرمة من هذا القرن) ،
عاشها للكثافة ، رغم كل المصاعب والمحن والصدمات التي
تعرض لها منذ الطفولة .

لذلك تستحق سيرة ابراهيم المصري أن نقف عندها ،
قبل أن نقف على أدبه ، لأنها تعد ، بين سير الأدباء في
بلادنا ، قصيدة عصماء ، يتداخل في تشكيلها الفقر والمرض
العضال والفشل ، كما تتضمن ، في الوقت نفسه ، القدر
نفسه تقريبا من قوة الحزيمة ، وانتاد العاطفة ، وصداء
البصيرة ، وكبرياء الفنان والانسان .

وأذكر هنا اننى كنت خلال السنين العشر الماضية
أزوره ، بين حين وحين ، في منزله بمنطقة مصر الجديدة ،
حيث كان يقيم . وفي كل مرة أزوره فيها كانت تسيطر

● جريدة « الانوار » ، بيروت ، ٣ ديسمبر ١٩٧٩ .

على نفسى مشاعر الرثاء له ، والأسف على مصـسـائر
الأدباء فى مصر .

فها هو كاتب من كتاب الصف الأول ، يعتبر ، بأعماله
الابداعية وأبحاثه النقدية ، من رواد الأدب الجديد ، كما
يعتبر ، بفكره ومواقفه ، من رواد الحرية . ومع هذا
يعيش ، وقد ارتفع به السن الى ما فوق السبعين ، عيشة
الكفاف ، كالزهاد والمساكين فى العصور القديمة ، طريقا
على فراش المرض ، وحيدا بلا ولد ، مفلسا ، دون أى سند
من أحد .

وابراهيم المصرى من أوائل الكتاب المصريين الذين
دعوا ، فى مستهل حياتهم الأدبية ، لتحرير اللغة العربية
من الزخارف والمحسنات التى تثقلها ، باعتبارها نزعة
خطرة تهدد أدبنا العربى ، شعره ونثره ، بالزيف ، هذا
الزيف الذى يتمثل فى الطلاء الخارجى ، والدوى الأجوف
لل كلمات الذى لا يستثير الا الحواس وحدها دون أن يتغلغل
الى الأعماق البعيدة ، التى لا تصل اليها ، عادة ، الا
بفضل التعبير الدقيق المقتصد عن العواطف الانسانية
الكبرى .

وفى تاريخنا الأدبى كان الاهتمام باللغة ، أو الاهتمام
بالشكل على حساب المضمون ، سمة أساسية لانتاج الجيل
السابق على جيل ابراهيم المصرى ، ويعرف بجيل الرواد ،
الذين حملوا على عاتقهم مسئولية احياء ومحاكاة التراث
القديم .

أما الجيل التالى ، الذى ينتمى اليه ابراهيم المصرى ،
فقد كان ، بحكم اطلاعه على التراث الأوروبى بلغاته

الأصلية ، أو مترجما الى الانجليزية أو الفرنسية ، فقد كان بمثابة ثورة رومانسية على المحاكاة والتقليد ، تحقيقا للصدق الفنى والنبض الانسانى ، الذى يتجلى أوضح ما يكون فى التعبير عن شخصية الفرد .

من هنا كان ابراهيم المصرى يرى ضرورة استبطان مكونات النفس والحياة ، واكتناه سره' الكامن ، معتمدا - الى جانب التجربة الحية - على الثقافة الانسانية الرحبة ، التى تضرب بتمكن فى التراث القومى والعالمى ، القديم والحديث .

وتنبىء كتابات ابراهيم المصرى عن هذا الموقف الرحب ازاء التراث الانسانى . ففى « وثبة الاسلام » مثلا ، نجده يجتاب بالقارئ الحضارة الانسانية فى مواطنها المختلفة، وعبر العصور المتتالية ، منذ الحضارة الفرعونية فى مصر القديمة ، الى الحضارة اليونانية والرومانية والفارسية ، الى الفتوحات العربية للهند ، الى الثورة الفرنسية ، والنهضة الأوروبية الحديثة ، وكفاح الفقراء ضد قياصرة روسيا .

وعلى الوتيرة نفسها نجد كتبه فى الأدب العالمى ، أو عن موكب العظماء ، وهذه الكتب عبارة عن دراسات تتناول طائفة كبيرة من الأدباء والفنانين والفلاسفة فى أنحاء العالم ، شرقه وغربه ، من العصور القديمة حتى الوقت الراهن ، مع التركيز على ما زخرت به حياتهم من آلام وانتصارات ، تؤكد أن العبقريه جلاذ عظيم ضد الشروط اللا انسانية .

وتنهض فلسفة ابراهيم المصري على الجمع بين الاتجاه الاشتراكي ، الذي يؤمن بحق جميع الفقراء في اليسر ، بنص قوله ، وبين الاتجاه الروحي الذي يحفظ للفرد ملكاته وطموحه الخاص . وقد عبر ابراهيم المصري عن هذه الفلسفة بدعوته الى الاعتراف بقيمة الفرد ، دون تعارض مع حرية الجماعة ، أو نظامها ، أو مصلحتها .

ومعنى هذا انه مع العدالة الاجتماعية ، ومع الدولة القوية ، شريطة الا تمس قيمة الفرد وكرامته الانسانية ، وذلك دفاعا عن استقلال الشخصية ، لأن هذا الاستقلال ، في التفكير والاحساس ، في عرفة ، معيار الانسان الحر ، وعلى الكاتب المتفوق أن يؤكد في إنتاجه قيمة هذه الجوانب المستقلة ، حتى يشعر بها القراء .

ويتمثل هذا البعد أيضا في ضرورة الجمع بين مدنية العصر وحضارته وترفه المادي ، من جهة ، وصفاء الروح والمثل العليا السامية ، من جهة أخرى ، بدرجة متوازنة ، لا يطفئ فيها منزع على منزع ، والا انفصلت وحدة الانسان الأولية كروح وجسد ، وغدت الحضارة ، التي لا تقترن بالثقافة ، عمارة شامخة ، ولكنها لا تنهض الا على الرمل والقرباب .

وعن الابداع يرى ابراهيم المصري أن الأدب يجب أن يكون تعبيرا عن البيئة المحلية ، وعناصرها الخاصة ، وأرضها ، كما يجب أن يكون كذلك تعبيرا عن وعي العصر ، وصيغه العالمية .

وتتجلى ثقافة ابراهيم المصري ، وتجاربه العملية العميقة التي اغتنى بها فكره ، في دراساته النفسية العديدة

التي كتبها فى شكل مقالات تحليلية أو كلمات قصيرة ،
تتضمن مجموعة كبيرة من الخواطر والتأملات التي تتناول
العلاقة بين الرجل والمرأة ، وتحلل العواطف الأنثوية ،
وترفع اللثام عن الصراع المحتدم بين المادة والروح ، على
نحو ينم عن استبصار تام بالنفس ، وخبرة فائقة بحقائق
الحياة ، يتجاوز بها أحيانا علم المتخصصين ، الذين
يعتمدون على متون الكتب ، أكثر مما يعتمدون على
التجارب الواقعية الحية .

ومن واقع المشاهدة والتجربة يرى ابراهيم المصرى
أن المرأة تنهذب بالحب الصادق ، وهى أكثر وفاء من
الرجل ، لأنها تحب بجماع نفسها ، أى بقلبها ونوازعها
العاطفية ، بينما يتوزع الرجل بين الحب والعمل ، أو بين
القلب والعقل .

ولأن حب المرأة أعمق من حب الرجل ، يكون انتقامها
عادة رهيبا اذا خانها حبيبها .

وعلى الرغم من حياة المعاناة التي عاشها ابراهيم
المصرى ، الا أنه لم يجنح الى التشاؤم مطلقا ، ولم يعرف
الخذلان لأفكاره المتحررة ، وظل كبير الأمل دائما فى أن
تتجاوز البشرية بأسرها ، بما تملك من قوة ذاتية ، كل
الشُرور التي تفسد جوهرها ، وتتفوق على نفسها ، متقدمة
نحو المثل الأعلى .

الا أن القوة التي كان ابراهيم المصرى يتمسك بها ،
لم تكن قوة الاعتداء والغلبة ، وانما قوة التسامى التي
لا معدى عنها لمقاومة الشر .

ذلك انك اذا قابلت الشر بالخير ، عملا بما جاء فى الانجيل من أن من لطمك على خدك الأيمن فأدر له الأيسر ، وهو فعل نبيل ، فأنت بذلك ، فى رأيه ، انما تساعد الشر على أن يستشرى ويتفاقم . وفى هذا سخرية بالواقع ، وتدمير للحياة .

لا بد اذا من الاجهاز على الشر بشر مماثل يتغلب عليه، عملا بالقول المأثور لا يفل الحديد الا الحديد .

ويخطيء من يظن أن مقاومة الشر ، فى هذا المعتقد ، تحمل فى تضاعيفها أى قدر من الانتقام أو الخطرسة ، لأن ابراهيم المصرى لم يكن يعتبر الانتقام هدفا على الاطلاق ، بل كان يرى ، مثلما يرى نيتشه (١٨٤٤ - ١٩٠٠) ، أن التحرر من الانتقام أسمى الآمال ، ولاسيادة الا للروح العظيمة القادرة المترفعة بذاتها . أما الشفقة والحنان ، فلا يعدو أن يكون اذلالا واهدارا لكرامة من يتقبلها .

على هذا النحو وحده ، المتمثل فى الدفاع عن الحياة الكريمة ، وليس التسلط عليها ، يجب أن تفهم فكرة القوة والسيادة والاستعلاء لدى ابراهيم المصرى ، كأداة للمحافظة على الوجود الخلاق ، وتنميته ، والاستمتاع بما فيه من ثمرات .

احسان عبد القدوس

ليس من الدقة النقدية فصل حياة احسان عبد القدوس الأدبية عن حياته السياسية ، سواء على مستوى الرؤية ، أو الموضوع ، أو الشكل الفني .

ذلك أن الدعوة الى الحرية السياسية التي أدت الى صدامه الحاد مع الثورة في مارس ١٩٥٤ ، وترجيحه لكفة الأدب على السياسة ترجيحاً نهائياً ، هي نفسها الدعوة الى الحرية الاجتماعية بالمعنى الأخلاقي البحت ، التي نادى بها للمرأة لكي تكون مساوية تماماً للرجل ، ونقد من أجلها المجتمع ، بنفس الدرجة التي نقد بها الأوضاع السياسية قبل الثورة وبعدها ، وجرد حملته ضد الأسلحة الفاسدة في حرب فلسطين ١٩٤٨ ، وضد الباشوات ، ودافع عن الديمقراطية في أزمة مارس ١٩٥٤ كمطلب عزيز لكل المثقفين .

وهذه الدعوة الى الحرية ، بالمفهوم الليبرالي الذي وعاه ، هي التي جعلته يرفض الانضمام الى أحزاب اليمين أو اليسار ، رغم علاقته القوية بها ، واقتناعه بمبادئ

● مجلة « عالم الكتاب » ، القاهرة ، يناير ١٩٩١ .

أساسيه فى عقيدة كل منهما ، وذلك لايمانه العميق بأن
التنظيم أو الارتباط المذهبى يفقد الكاتب القدرة على
الابداع ، باعتبار أن الابداع فعل من أفعال الحرية .

وقد استغلت القوى السياسية المعادية للتقدم فى
الستينات روايته « البنات والصيف » لمحاكمته أمام مجلس
الأمة ، وأمام رئيس الدولة ، بدعوى ما فيها من إباحية
تتحدى التقاليد والأعراف البالية ، وطالب البعض بمنعه
من الكتابة .

ونفس الشيء حدث مع روايته « أنف وثلاث عيون »
التي حولت النيابة العامة قضيتها الى نيابة الآداب .

ولولا تدخل جمال عبد الناصر نفسه ، لمس احسان
عبد القدوس ضرر وخيم .

والحق أن فكرة الحرية فى مجتمع تقليدى ، وفى ظل
نظام أو سلطة عسكرية ، لم تحكم كتابات احسان
عبد القدوس فقط ، وانما حكمت حياته نفسها فى كل
تجلياتها الابداعية والعملية .

ذلك أن هذه الحياة كانت ثمرة لسنوات تكوينه التى
توزعت بين بيئتين متناقضتين ، لكل بيئة منهما منطقها
الخاص ، نتيجة انفصال الأب والأم بالطلاق قبل ولادة
احسان بشهرين ، وأعنى بهاتين البيئتين ، بيئة الجد أحمد
رضوان المحافظة التى تربي فيها احسان فى بيت عمته ،
ولم يكن الجد كرجل دين راضيا عن ابنه ، الأب محمد
عبد القدوس ، لاحترافه التمثيل والتأليف . وبيئة الأم
المتحررة روزاليوسف التى ارتبط بها احسان ، وكانت

توصف بأنها سارة برنار الشرق ، قبل أن تتوقف عن التمثيل ، وتتجه كلية الى الصحافة السياسية .

ويعترف احسان عبد القدوس فيما كتبه عن نفسه ، وفي الأحاديث التي أجريت معه ، بأن التناقض بين بيئتين فى بلد واحد ، بيئة الجد والعمة وبيئة الأم ، مزقه من الداخل ، وعرضه لأزمة نفسية حادة ألزمتة الفراش ثلاثة شهور .

ولاشك أن احسان كان يمكن أن ينجو من عقدة هذا الانقسام ، ويتعمق فى نفسه معنى التحرر ، لو أنه عاش ، كما يعيش كل الأبناء ، فى كنف أبوين متوافقين ، يجمع بينهما الفن والحب .

ويذكر احسان عبد القدوس فى حديث أجراه معه مفيد فوزى فى عدد ابريل ١٩٩٠ من مجلة « الشـمـوع » أن الخلاف أو التناقض بين البيئتين هو الذى دفعه الى التفكير فى البناء الاجتماعى فى بلادنا ، والى وضع دراسات اجتماعية للمجتمع المحافظ والمجتمع المتطور ، وكيفية الجمع بينهما فى نسق واحد ، وهذا بالطبع لا يتم الا بنوع من المصالحة أو التوفيق بين كل الموضوعات .

ومن هنا كانت شخصية احسان عبد القدوس تجمع بين التحرر والحفاظة ، رافعة من قيمة الاجتهاد على جميع الأصعدة .

واحسان عبد القدوس يعتبر فى التقدير النهائى أحد المصلحين الاجتماعيين الذين آمنوا بالتطور وعملوا على هدم القديم وبناء الجديد .

والتفكير فى البناء الاجتماعى ، ووضع دراسات اجتماعية ، هو الذى جعل من أدب احسان سجلا للمرحلة التى كتب فيها ، ولطبائع الجيل الذى صورته ، وان دلت مغالاته فى النظرة المثالية الى الانسان ، بين الخير المطلق والشر المطلق ، على ضعف خلفيته الفكرية . كما بدت شخصياته فردية ، بلا مصداقية اجتماعية .

واقصر احسان عبد القدوس على تصوير قطاعات أو شرائح معينة ، تنتمى الى الطبقة الارستقراطية المترفة ، بالأسلوب الذى كتب به ، فصل تجاربه عن السياق الانسانى العام ، سواء فى تصوير الفرد أو الشريحة ، وحصر بالتالى قرائه فى فئة معينة ، لم يستطع تجاوزها الى غيرها من الطبقات المستعرضة التى اجتأبها من السطح ، فلم يرتفع أدبه الى ما يمكن أن نطلق عليه النوع الانسانى ، ليصبح جزءا عضويا من المشهد الاجتماعى العام .

كما أن الأسلوب البسيط المختصر الذى كتب به احسان عبد القدوس مقالاته السياسية فى كل أطوار حياته ، واعتبر خاصية له ، هو نفسه الأسلوب المباشر ، المنزه من كل حشو ، الذى كتب به قصصه ورواياته .

ولا تختلف كذلك الشجاعة والصراحة التى صور بها هذه الجوانب المحدودة الضيقة من الواقع ، فى قصصه ورواياته ، عن شجاعته وصراحته وعدم مداجاته فى مقالاته السياسية .

بل ان القصة والرواية عند احسان عبد القدوس تتطابق مع المقال فى بعدها عن التعقيد ، وفى تسخيرها - ان صح

التعبير - لحمل أفكار أو فكرة معينة ، تكون بمثابة المفتاح للعمل الفنى ، يضعه الكاتب فى يد القارئ ، فى شكل جملة أو عدة جمل ، يذهب بها الى قصده مباشرة من العمل الفنى .

ومن النقاد من يعتبر مثل هذه المفاتيح التى تأخذ شكل الشعار خطأ فنيا ، لأنها تحصيل حاصل ، على القارئ أن يستخلصها بنفسه بلا وسيط ، من صميم القصة والرواية ، ولا تعطى له منفصلة !

يؤكد هذا المنهج فى الكتابة أن القضية عند احسان عبد القدوس فى قصصه ورواياته - كما هى فى مقالاته - قضية فكرية أساسا ، توظف فيها الشخصيات والأحداث والحوار المتصاعد ، للافصاح عن هذه القضية ، أو عن هذه العظة والعبرة التى تلخصها هذه المفاتيح .

وقد ظل هذا الطابع الصحفي فى كتابات احسان عبد القدوس ، بها يتضمنه من غنى الكم على حساب الكيف ، ملازما له منذ المحاولات الأولى فى كتابيه « صانع الحب » و « بائع الحب » ، حيث نجد ما يشبه المقالات التى تتصف باليسر والسرعة ، وكما نجد فى « أنا حرة » ما يشبه التحقيق الصحفي أو الرويبورتاج الذى يفتقد العناية باللغة ، واحكام القالب ، ونجد فى قصة « الله محبة » ما يشبه الخطب المنبرية .

ينبع هذا كله من طبيعة المدرسة الصحفية التى نشأ فيها احسان عبد القدوس فى روزاليوسف ، مدرسة الرأى ، بقيادة محمد التابعى ، التى تخلصت من البلاغة التقليدية ،

وبسطت لغة الكتابة حتى تكون سهلة التناول ، لا يطمع صاحبها ، كما يرى يحيى حقى فى كتابه « خطوات فى النقد » ، أن يكتب أعمالاً أدبية خالدة ، يكتب لها البقاء بفضل قيمتها الأدبية والفنية ، بقدر ما يطمح الى أن يعبر بشكل مباشر عن الجيل الذى يخاطبه . وأن يصبح ما يقدمه سجلاً للباحثين حين يكتبون تاريخ هذا الجيل .

وما لم يقله يحيى حقى أن القصة أو الرواية عند احسان عبد القدوس لا ترقى الى المستوى الأدبى الرفيع لجملة أسباب ، منها أن الأوصاف التى يقدم بها شخصياته تجيىء عابرة ، والأوصاف العابرة لا تهب الشخصية معالمها الملموسة الواضحة ، النابضة بالحياة ، ولا يكون لها دلالة مستمرة ، نلمسها فى الحركة الدرامية ، والعلاقات البنائية ، والأحداث . . الخ . .

ولعل أهم ما يأخذه النقاد على احسان عبد القدوس غلبة التوابل والبهارات الجنسية على أدبه ، بأكثر مما ينبغى ، واتهامه بأن اقبال القراء على أدبه - وهذه حقيقة معروفة - لا يرجع الى ما فيه من فن وعمق ، وإنما الى ما فيه من بهارات جنسية حريفة .

وربما كان مقال لويس عوض فى كتابه « دراسات فى أدبنا الحديث » أكثر المقالات توضيحاً لهذا الجانب الأساسى فى أدب احسان عبد القدوس ، ولو أن المقال يقف عند حد الوصف للظاهرة ، ولا يتخطاها الى التحليل ، وبيان مصادرها الحياتية والمعرفية .

أما العقاد فقد وصف أدب احسان عبد القدوس ، عند ما وقع خلاف بينهما ، بأنه « أدب الفراش » .

وثمة من وصف هذا الأدب بالأدب المكشوف الا انه من الظلم البين نعت انتاج احسان عبد القدوس على اطلاقه بهذه الصفة وحدها ، صفة الجنس ، لأن أدبه تطور مع تطور بلادنا ، ومع ما خاضت من معارك فى ٥٦ ، ٦٧ ، ٧٣ على التحديد ، وأصبحت تشغله وتمثل مساحات أكبر فيه القضايا الاجتماعية والسياسية ، فى ظل المتغيرات التى شهدتها الساحة ، خاصة فى مرحلة الانفتاح ، التى أطاحت مع مجمل سياسة السادات الخارجية بكل القيم التى رفعت الثورة الويتها .

هذه بعض القسمات التى تطالعنا فى كتابات احسان عبد القدوس الأدبية والسياسية على مدى نصف قرن كامل .

وهذه هى الآفاق التى تحرك فيها كأديب وككاتب سياسى .

قد نختلف بشدة فى تقييمها كما اختلف النقاد بشدة فى حياته .

وقد نرفض بعض معانيها ودلالاتها ، أو نرى فيها أصداً غير عصرية ، ولا تواكب التطورات الفنية .
قد . . . وقد . . .

ولكن أحداً لا يستطيع أن يطعن فى صدق رؤياه ، أو فى سلامة ضميره .

وحيانتنا الثقافية بحاجة ماسة الى هذا الطراز من الكتاب ، الذين لا يتنكرون لرؤياهم ، ولا يخونون ضمائرهم .

أحمد أمين

فى ٢٠ يناير عام ١٩٥٤ ، فقدت الحركة الثقافية فى بلادنا الكاتب الكبير أحمد أمين ، بعد أن اعتزل الحياة ، فى مرضه الأخير .

وأحمد أمين ، فى كلمات قليلة ، اسم نابه من تلك الاسماء المحدودة التى لمعت خلال النصف الأول من هذا القرن ، وشاركت بجهودها المثمرة فى النهضة الثقافية الحديثة ، التى تألفت فى القاهرة قبل سائر العواصم ، وترامى تأثيرها فى أنحاء العالم العربى .

ولكى نلم باتجاه أحمد أمين فى الثقافة ، وموقفه من مشكلاتها وأهدافها ، لا معدى عن البدء بالاعتراف بمساهماته المؤثرات الاجتماعية والفكرية التى تلقاها أو خضع لها .

ولحسن الحظ ترك لنا أحمد أمين فى كتابه « حياتى » الذى كتبه قبل وفاته ببضع سنين ، وفى كثير من المقالات الأخرى ، ترجمة واضحة لنفسه ولبيئته وأفكاره ، حدد فيها العوامل الحاسمة ، الموروثة والمكتسبة ، التى حدثت به نحو الثقافة ، وعلى هذه الشاكلة بالذات .

● جريدة « المساء » ، القاهرة ، ١ يونية ١٩٧٤ .

ويمكن اجمال هذه المؤثرات فى الطبقة المتوسطة
القاهرة ، صاحبة التقاليد المتزمتة ، التى نشأ فيها أحمد
أمين ، واجاد تصوير بعض ظواهرها وفلسفتها ، وكان
رد فعلها حادا فى نزوعه لحرية الفكر ، وطرح كل ما يعوق
التطور ، وعدم الاحتفال الا بما يراه حقا ، مهما تعارض
هذا مع الراى العام ، أو اصطدم به .

كان الأب مدرسا فى الأزهر ، موفور الرزق شيئا ما ،
يقرض الشعر أحيانا ، ويشدد قبضته على ابنه فى مرحلة
التعليم . وكانت لديه مكتبة عامرة بالمكتب الأدبية واللغوية
والتاريخية ، التى تفتح عليها وجدان الابن ، ونمت فى
ظلها ملكاته ، حتى استطاع ، بقوة ذهنه ، أن يتجاوزها ،
ويكون من الصفحات الصفراء القديمة ، المايئة بالشروح
والحواشى ، رؤية متقدمة ، تحيل الفوضى الى نظام .

على أنه أثناء تلمذة أحمد أمين فى مدرسة القضاء ،
بعد تقلبه الحائر بين الكتاب والمدرسة المدنية والأزهر ، وجد
أن أساتذته يعتمدون على اللغة الانجليزية فى تحضير
واعداد دروسهم المختلفة ، فتعلمها بعد التخرج على يد
سيدة أجنبية فنانة ، واستطاع أن يقرأ بها الأدب الانجليزى
ويترجم كتابا فى مبادئ الفلسفة ، ويعبد الطريق الى
الجامعة المصرية ، الذى مضى فيه منذ سنة ١٩٢٦
بخطوات بعيدة ، بفضل كل من طه حسين وأحمد لطفى
السيد ، استاذا فى كلية الآداب ، ثم صميدا لها بالانتخاب .

ومن هنا يمكن أن نقرر أنه تحت تأثير التراث العربى
المحافظ نضج منهج أحمد أمين فى التفكير وتضلع فى

علوم الدين ، وسيطّر على لغة التعبير ، وتعرف على الحضارة العربية ممثلة في أعظم كتابها وقوادها وفلاسفتها ، وتعلم ، فوق هذا ، كيف يستقصى البحث ويتحرّاه ولا يجزم برأى الا بعد دراسة متأنية .

وتحت تأثير الأدب الانجليزى قوى ميل أحمد أمين الى العناية التامة بالمعنى لا اللفظ ، الى المدى الذى لا يتخرج فيه من استعمال الكلمة العامة ، ان عز ضريبها فى الفصحى ، طالما أنها تحقق ، بظلالها الحية ، القصد ، وهو الفهم ، وتقول ، بصدق ، ما يريد ، ولو أن طه حسين أخذ عليه ، فى كتاب « فصول فى الأدب والنقد » ص ٢٠ ، غلوه فى السهولة التى تؤدى الى هلهلة النسيج ، بسبب اقترابه من لغة العامة .

ولولا أن ذوق وفهم هذا العالم المحقق لكتب التراث ، تشكل فى بيئة شعبية ، لما شغل نفسه سنين عددا بكتابه الهام « قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية » ، الذى صدر عن مكتبة « النهضة المصرية » سنة ١٩٥٣ ، وكان آخر الكتب التى صدرت له قبل رحيله .

وتحت تأثير الأدب الانجليزى أيضا ، وخاصة بعض مؤلفات « رسكن » ، تحدت فى نظره رسالة الفنون الأدبية فى تربية الأمم ، وانبثقت دعوته الاصلاحية ، التى سادت انتاجه متخذة رداء الاهتمام بالفكر ، أكثر كثيرا من الاهتمام بالصيغة والشكل .

ولهذا فالأدب فى رأى أحمد أمين ليس الشعر والنثر فقط ، كما ينص النقد العربى الباكر ، بل التاريخ فى عرقه

أدب ، والسير الشعبية والزجل أدب ، وكتب الرحلات
والفلسفة والاجتماع والتصوف وعلم النفس أدب . بل انه
يعتبر السياسية والطب أدبا ، لأنها تتناول موضوعا يعمق
المعرفة الانسانية ، ويهدف الى ترقية الانسان ، وسموه
الروحي .

ولا يعنى هذا أن أحمد أمين يخطط الأسلوب حقه . أن
ثقافته التقليدية وروح الفنان الكامنة فيه ، وإيمانه بضرورة
درس الأدب من حيث هو فن جميل ومرتبطة بسائر الفنون
الجميلة ، وطدت في نفسه العناية بالأسلوب الدقيق
المنضبط : « فالأسلوب عنصر كبير من أهم عناصر الأدب .
وله فضل كبير على المعانى » .

ولكنه لم يكن يعتبر نفسه معلما بيان ، مدعو لصدقة
أسلوبه . ومن أجل رفع قيمة الموضوع الى آخر مدى ،
رفض الزركشة أو الشقشقة اللفظية ، وشبهها في إحدى
مقالات « فيض الخاطر » بأعمال الحواة ، التي تأخذ
النظر ، وليس لها رصيد من الحقيقة تعتمد عليه .

ومن يتأمل كتابات أحمد أمين يجد أنه طبق هذا المفهوم
تطبيقا طيبا . . فهو يتصدى للموضوع تصديا مباشرا
مقتصدا ، بلا مقدمات أو استطرادات .

ومرجع هذا الى أن أحمد أمين من الطراز الذى يكتب
عن علم محدد لا عن سلبية ، ويرمى ، أولا وأخيرا ، الى
الاتناع بالبراهين العقلية لا الامتاع .

يتصل بهذا الموقف اعلاء أحمد أمين في « ضريح
الاسلام » و « ظهر الاسلام » من شأن المعتزلة ، وتقديره

الملحوظ لأبى العلاء ، فى المحاضرة التى قيلت فى دمشق ،
فى مهرجان أبى العلاء سنة ١٩٤٤ .

وقد يعنى هذا رفض أحمد أمين لكل الغيبيات التى زخر
بها العصر ، وينبىء ، فى نفس الوقت ، عن حرصه على
تجديد العقلية العربية المتخلفة ، حتى تلاحق الزمن ، ولا
تقف أسيرة للماضى البعيد .

كذلك اهتم أحمد أمين بأعلام النهضة فى الشرق ،
وكتابه « زعماء الإصلاح فى العصر الحديث » يوضح مبلغ
عناية الرجل بمواضيع العظمة عند هؤلاء الذين قادوا
النهضة الجديدة فى الشرق ، فى القرن الماضى ، وأوائل
هذا القرن ، مثل : محمد بن عبد الوهاب ، ومدحت باشا ،
جمال الدين الأفغانى ، على باشا مبارك ، عبد الله النديم ،
وغيرهم .

وتعد قضية الحضارة فى الشرق والغرب إحدى
القضايا الرئيسية التى شغلت أحمد أمين ، وأفرد لها أكثر
من بحث . ومفاد رأيه أن المدنية الصحيحة ليست آلات
ومخترعات فقط ، قد تزيد من شقاء الروح ولا تقلل منه .
وعنده أن مدنية الغرب تعاني من عيوب المادية المفرطة ،
وهى تتوسع فى مستوى الرفاهية . وبذلك تفتقد القيمة
المثلى التى ينشدها العالم من الحضارة .

ويخطئ من يتصور أن أحمد أمين كان ، بذلك ، يقف
ضد الأخذ عن الغرب . على العكس . انه يرى بصريح
العبارة أننا ، شئنا أم لم نشأ ، نمضى فى تيار المدنية
الغربية ونتأثر بها أثرا بليغاً ، على حد تعبيره ، وأن

« الأخذ عنها واجب ضرورى فى نظرنا » • ولكن يجب أن يتم الأخذ عن وعى وبصيرة مدركة لما ينفع وما لا ينفع ، فى ضوء ظروف كل أمة ، وقوانين الطبيعة فيها •

بل أنه يرى أنه إذا قدر للشرق أن ينجو من رذائل الغرب ، ويقدم للبشرية شيئاً جديداً ينبع من الروحانيات ، فلن يتم ذلك إلا إذا استفاد أولاً من نظم الانتاج الغربى وروحه العلمية • وهى خير ما تحويه هذه المدنية المتقدمة •

يظهر هذا فى كتاب « الشرق والغرب » الذى كتبه أحمد أمين بعد زيارته لأوروبا ، فى مؤتمر المائدة المستديرة ، الذى عقد فى لندن سنة ١٩٤٧ لبحث مشكلة فلسطين ، مسترشداً بالطبع بزياراته السابقة للغرب الأوروبى •

وقد نالت قضية التجديد اهتماماً كبيراً من أحمد أمين ، باعتبارها ضرورة لا يمكن مقاومتها ، تناونها فى أحيان على المستوى النظرى البحث ، وفى أحيان أخرى على المستوى التطبيقى •

وترتكز وجهة نظر أحمد أمين على أن فى أدب كل أمة عناصر أساسية ثابتة ، أو قوانين طبيعية ، لا تقبل التغير ، وعناصر أخرى عابرة ، لا تتصل بهذه القوانين ، تقبل التغير والتجديد •

ونتيجة لمكونات أحمد أمين القائمة على الثقافة العربية والثقافة الغربية نراه يقف موقفاً وسطاً بين الابداع والاتباع •• إذ أنه لا يقبل تخطى التراث ، كما يجنح بعض الثوار • والاقتصار على ترسم المعارف الغربية المحدثه ، كما أنه

لا يقبل الانغلاق على التراث القومى وحده ، البعيد عن الواقع ، الذى لا يقدر عليه الا الخاصة ، والمثل الأعلى عنده ، وعند معظم قادة الفكر المصرى فى المرحلة التى ينتمى اليها ، أن يشتق من التيارين الحضاريين أفضل ما فيهما .

وإذا كانت مؤلفات أحمد أمين - كأغلب مؤلفات الكتاب المؤثرين فى كل عصر - ستظل محل نقاش واختلاف الرأى، فلا أعتقد أن أحدا يمكن أن يقلل من جهده الضخم فى تحليل الحياة العقلية للعرب والمسلمين دون أن يضيع فى التفاصيل .

كما أنى لا أعتقد أن أحدا يمكن أن يمارى فى الدور الريادى الذى أدته للثقافة المصرية والعربية لجنة التأليف والترجمة والنشر ، التى رأسها أحمد أمين ، وعلى نحو خاص مجلة « الثقافة » الأسبوعية الذائعة ، التى صدرت عنها لأكثر من عشرين سنة متتالية ، وكان لروحها الجديدة تأثير عميق على أكثر من جيل من الأدباء والعلمين فى كثير من الاقطار .

وحسب أحمد أمين هذين الفضلين لكى يبقى اسمه - مع ما قدم من إنتاج - حيا فى ضمير الثقافة العربية .

أمين الخولي

أمين الخولي أحد أعلام الثقافة العربية المعاصرة ،
تضرب أنسابه الى جيل المفكرين والمصلحين الرواد في
عالمنا العربي ، منذ عبد الرحمن الكواكبي ، وجمال الدين
الأفغانى ، الى محمد عبده ومن تلاهم ، أولئك الذين درسوا
دراسة دينية تعيش فى الماضى ، ولكنهم حطموا أسوارها ،
وظفوا حياتهم للإصلاح والتجديد والبناء فى عصرهم
الحاضر ، على مستوى الشرق العربى ، حتى هزوا
الوجدان للنهضة والثورة ، عن طريق تواصل المعرفة ،
بينهم وبين تلاميذهم ، والاضافة اليها ، وعن طريق بيان
قيمة الحرية الذاتية ، والموعى بالمستقبل .

وقليل من يعرف الآن أن أمين الخولى اشترك فى ثورة
١٩١٩ الوطنية التى اجتاحت مصر كلها ، وكتب قبلها
مسرحية « الراهب المتنكر » ومثلتها فرقة أولاد عكاشة
على مسرح دار الأوبرا سنة ١٩١٧ .

الآن جهاده الحقيقى بدأ فى الثلاثينات ، حين دعا
بكتاباتهِ الى الخروج عن المفاهيم البالية فى تفسير الدين

● جريدة « الانوار » ، بيروت ، ٢٠ يوليو ١٩٧٨ .

والأدب والبلاغة ، وطرح فى مقابلها رؤية عصرية تعتمد المعارف الحديثة فى علوم اللغة والنفوس والاجتماع ، ولاتقف عند التفاسير القديمة ، التى لا تستطيع أن تتغلغل فى النص لكى تلمس أسرارها ، بسبب عقم المناهج التى تطبقها ، وانعدام القدرة المستقلة الخلاقة على التفكير .

بوحى من هذه القدرة توصل أمين الخولى الى تفسير كل نشاط أدبى بأنه نشاط ثورى ، بعلة أنه ينبع من الحركة المتوثبة فى النفس ، من الانفعال والحماسة التى تلهب العاطفة ، ويحض على مراجعة المسلمات .

ومن هنا يصبح هدف الأدب ، العملى والفنى ، الوفاء بحاجات الأفراد والجماعات ، جنباً الى جنب الامتصاص الفنى .

وللمنهج فى كتابات أمين الخولى أهمية قصوى ، وبدونها لا يعدو كل بحث أن يكون مجرد معلومات ليس لها أى قيمة .

وفى ضوء هذا المنهج اهتم أمين الخولى بدراسة بيئة الأديب ، والاحاطة بتاريخها وتحليلها ، كأساس لدراسة أدبه وفهم شخصيته . وفى كتابه ، « فى الأدب المصرى : فكرة ومنهج » ، الذى صدر سنة ١٩٤٣ ، وهى السنة التى كون فيها « جماعة الامناء » ، دعا أمين الخولى الى دراسة الأدب العربى دراسة اقليمية ، أى دراسة أدب كل اقليم من الاقطار العربية على حدة .

ويخطئ من يظن أن هذه الدعوة كانت دعوة سياسية،

يقصد بها الابتعاد أو دحض القومية العربية التى كانت دائماً نصب عينيّه ، بل كانت دعوة أدبية محضة ، وتخدم هذه القومية ، التى يرى بجلاء أننا لن نستطيع تدعيمها واثرائها الا من خلال المعرفة العلمية الدقيقة التى تحل المركب الى بسائطه - على حد تعبيره - حتى يمكننا البحث بالعقل جزءا جزءا ، أى اقليما اقليما ، ومن ثم نصل من المحلية الى القومية ، وهى المعرفة الكلية الصحيحة لهذا المركب الأم ، كما تكون بالفعل ، لا كما يبتغيها الباحث ، أو يتعصب لها .

ومثل هذا الاتجاه التجريبي الذى يعنى بالفوارق بين البيئات ، لا يمكن أن يؤتى ثماره الا من خلال المنهج النفسى فى النقد ، وممارسة الأصالة الذاتية فى التأليف ، فيكتب الكاتب كما هو ، لا كغيره ، وهذه ، فى يقين أمين الخولى ، قمة البلاغة ، شرط أن تكون الكتابة - مثل الدين - جسرا لمشاعر الأمة ، ومتصلة بالنهوض الاجتماعى .

وكما أن النقد يعد حق الناقد فى تقدير أعمال الكتاب الآخرين ، وحق المجتمع لتقويم الذوق العام ، فهو ، أيضا ، حق الكاتب المنقود أن يعرف وقع عمله على الآخرين .

وهذا الموقف المتبادل يؤكد قيمة الحرية الذاتية للفرد والمجموع .

وعلى المنوال نفسه من النظر الى أدب كل اقليم ، لم يكن أمين الخولى يجد غضاضة فى استخدام بعض الألفاظ العامية ، مادامت تملك الصلاحية فى مسايرة الذوق

الصوتى السائد ، والجرس الموسيقى ، اعتمادا على أن العامية فى معظمها من مولدات اللغة الفصحى ، فضلا عن أنها لغة الحياة ، وقد كانت الحياة عنده محكا كافيا للإصلاحية .

أما التراث ، فقد كان أمين الخولى يرى ، تمشيا مع دعوة الإصلاح ، أن الموقف الصحيح فى تجديده لا تبديده . وأول مراحل التجديد قتل القديم فهما . ومن يطالع كتابه الهام « المجددون فى الاسلام » يجد بالأدلة القاطعة أن فكرة التجديد فى تراثنا الدينى من الرسوخ بمكان ، وليسست دخيلة عليه ، بل تدخل فى صميمه .

ولا أدل على هذا الموقف الحميم الحفى بالتراث من أنه سافر الى أوروبا ، وعاش فيها أكثر من ست سنين ، تعلم خلالها أكثر من لغة أجنبية ، مثل الايطالية والألمانية . ومع هذا ظل متمسكا بزيه الدينى ، الجبة والعمامة ، مع بعض التعديل الطفيف ، باعتبار هذا الزى جزءا من الشخصية الشرقية ، وليس مجرد مظهر خارجى لا علاقة له بالجواهر .

وبالنسبة الى تحقيق نصوص التراث ، كان أمين الخولى يتشدد فى اطلاع المحقق على جميع نسخ المخطوط التى تتناثر فى مكتبات العالم ، حتى يضمن بلوغ أفضل النتائج .

كان أمين الخولى يعتبر الجامعة موجهة للحياة العامة ، ودافعة للنهوض بها . وقد اشتغل بالتدريس فى الجامعة عشرات السنين ، الى جانب مشاركته فى الحياة الفكرية

فى مصر ، ممثلة فى المحل الأول فى كآبه ، وفى مجلة « الأدب » التى تتفق الآراء على أنها كانت بمثابة جامعة أخرى ، تخرج فيها معظم الاسماء الجادة التى ملأت الساحة الأدبية فى مصر .

ومع أن أمين الخولى قد يبدو - لقلة إنتاجه - بعيدا عن الحركة الثقافية فى مصر التى تعاصر معها حتى وفاته ، إلا أن أحدا لا يستطيع أن ينكر أو يقلل من تأثيره الملحوظ وفعاليته فى تنشيطها ، بما كان يحققه فى أكثر من مجال من دعوة للتفكير الحر ، واستقلال الرأى ، وربط الأدب بالحياة .

ولم يكن أمين الخولى من طراز الأساتذة الذين يحاولون أن يخلقوا من التلاميذ نسخا مكررة منهم ، بحيث يتحول الطالب أو المريد الى صورة طبق الأصل من الأستاذ ، يفكر بعقله ، ويكتب بقلمه ، لا . . على العكس ، كان أمين الخولى دائم الإشارة الى أن : $ط = أ + ز$.

ومعنى هذه المعادلة البسيطة أن الطالب يساوى الأستاذ مضافا اليه الزمن . وبهذه الاضافة تتحقق جدارة الطالب بالتخطى والتجاوز والتطور الذى يعتبر الناموس الصحيح للحياة .

نعم ، ان متغيرات الدنيا من حولنا مستمرة ، وليست الحياة سوى أمواج متلاحقة ، وخطى متصلة .

وبفضل هذا الفهم ، وهو تقدم التلميذ على الأستاذ وتفوقه عليه ، بحكم مقولات الوجود ، لم يكن أمين الخولى

يجد أدنى حرج فى عرض مقالاته على تلاميذه قبل نشرها ،
ليستطلع ملاحظاتهم عليها ، كما كان يدفع بكتبه اليهم وهى
مخطوطة ، لكى يضعوا لها المقدمات !

مع هذا فان تلاميذه يعترفون أن أحدا منهم لم يتقدم
عليه أبدا ، رغم عامل الزمن ، وأن هذه الكتب التى ترك
لهم تقديمها ، كانت تتراد دائما الآفاق النائية التى لا يصل
اليها أحد .

أمين الريحاني

يحتفل لبنان سنة ١٩٧٦ بالذكرى المئوية على مولد
الأديب الانساني أمين الريحاني (١٨٧٦ - ١٩٤٠) .

وقد تشكلت لذلك ، فى بيروت ، لجنة من كبار المثقفين
وأساتذة الجامعة ، برئاسة الرئيس شاول حلو ، لوضع
الترتيبات الملائمة لهذا الاحتفال .

ولأن أمين الريحاني لم يكن لبنانيا وحسب ، بل عربيا ،
وعالميا ، روحه فى وطنه « رمز الطبيعة » ، وقلبه فى باريس
« رمز الفنون » ، وجسده فى نيويورك « رمز الكد
والاجتهاد » - على حد قوله - فقد شارك فى الاحتفال عدد
من ألمع الأدباء والمفكرين والمستشرقين فى أنحاء العالم .
وتنشر ضمن فعاليات هذا الاحتفال مجموعة من المخطوطات
والرسائل التى خلفها ، بالعربية والانجليزية ، بعد تحقيقها
تحقيقا علميا دقيقا . كما يعاد طبع ترجمته لاشعار أبى
العلاء المعرى ، غير الكتب التى تعد عن سيرته ومؤلفاته ،
والمعارض والمسابقات التى تقام عن حياته وأعماله .

● جريدة « المساء » ، القاهرة ، ٢١ أغسطس ١٩٧٤ .

وقبل أن نعرف على أمين الريحاني ونقف على بعض أفكاره ، أود أن أشير الى صلاته بمصر . فقد زارها أكثر من مرة ، وهو فى مطلع حياته الأدبية ، ثم وهو فى قمة الشهرة ، واستقبله الأدباء فى العاصمة العربية استقبالا حارا ، باعتباره شاعر الشرق ، لا أقل . كما نشر الريحاني بعض كتاباته فى القاهرة ، فى « المقتطف » و « الهلال » و « دار المعارف » أيام كانت القاهرة تعد أكبر مراكز الثقافة العربية على الإطلاق .

وليس فى حياة أمين الريحاني وطباعه ما يستوقف النظر الا نفس قوية لا تلين ، تعزف عن الماديات ، وتتمسك بالخلق الرفيع ، الى جانب ميل دائم الى العزلة .

ولد فى قرية صغيرة تدعى الفريكة ينحدر منها واد عميق من الصخور والغاب ، يجمع بين المهابة والجمال ، وقد كان لهذا الوادى ، الذى تتألق فيه الطبيعة ، تأثير حاد فى كيانه وحواسه جميعا ، بلغ حد العبادة . وما أكثر ما دفعه هذا الوادى الى مناجاته ، ومحاولة استشفاف سر الوجود وجوهر الله .

تتلمذ فى طفولته على يد خورى الضبيعة ، وخادم كنيسة مار مارون ، الى أن التحق بمدرسة حديثة تعلم فيها مبادئ العربية والفرنسية . وفى سن الثانية عشرة سافر مع عمه للمرة الأولى الى الولايات المتحدة الامريكية عن طريق ماسدليا . وهناك تعلم الانجليزية فى سنة واحدة ، ثم انصرف الى العمل نهارا والدرس ليلا . وفى هذه المرحلة من تحصيل المعرفة شغف جدا بشكسبير ، وتأثر بأسلوبه الرفيع الى حد كبير ، وبطرائق التعبير الأوربي

التي سلمت له ، عبر مطالعات لا تنتهى فى الفلسفة اليونانية ،
وفكر النهضة الأوروبية ، والعصر الحديث ، جاب فيها
التراث الانساني بعامة ، وخاصة صيغ الحداثة فى
الأشكال الأدبية التي مارس معظمها ، مثل القصة والرواية
والشعر المثنو والمنظوم ، وأدب الرحلات والتاريخ .

والطريف أن الريحاني تعرف على أمته العربية ، وعلى
النبي العربي ، بواسطة الكتاب الأجانب ، الذين قرأ لهم
بالانجليزية والفرنسية ، فتمثل أمامه ماضى الشرق حيا ،
باهرا ، زاخرا بالامكانيات ، الأمر الذي دفعه فيما بعد ،
الى القيام برحلاته العديدة ، وزيارة الملوك لكى يوحد
بينهم ، ويصف أحوال ممالكهم .

غير أنه بعد عشر سنين من الغربة عاد الى لبنان سنة
١٨٩٨ ، بسبب اعتقال صحته ، وقد استكمل عناصر
شخصيته ، وتكامل له النضوج الفكرى الذى هبأه له المهجر
الامريكى .

وأثناء وجوده فى بيروت ، وتغلغله فى التراث القومى ،
اهتدى الى ازوميئات أبى العلاء المعرى ، فترنح تحت
تأثيرها ، وعكف يضع سنين على ترجمتها الى الانجليزية
فى رباعيات ، حتى يظهر الغرب على شاعر عربى من
شعراء الخلود .

ومن النقاد الأجانب من يرى أن ترجمة الريحاني
لا تقل عن النص الأسمى . ومن العرب من قال ، بتعبير آخر ،
أن المعرى ضاع بين ضرورات اللغة والقافية . وعلى كل ،
فهذه الترجمة مع عدد آخر من المؤلفات بالانجليزية ، هى

التي حققت له الشهرة العريضة في الغرب ، وتوجت هامته
بأكليل من التقدير .

ولاشك أن استثنائ حكيم المعرة بأعجاب الريحاني
يرجع ، أولا ، الى موقفه الشجاع من شرور العصر القديم
وحملته على الاستبداد ، ودعوته الى العقل والتمرد ،
وثانيا ، لأنه يجسد مفهومه الخاص للشعر . فالشعر
الحقيقي عند الريحاني ليس الشعر المحلي الذي يرتبط
بتقاليد قوم ، أو بزمان معين ، بل هو شعر كل زمان ومكان،
الذي لا يفقد في الترجمة عناصره الباقية .

وإذا كان الشعر عند عامة النقاد ينقسم الى شعر
عاطفي يضرب على وتر الحس ، وشعر فكري متأمل حكيم،
يكشف حقائق الحياة والنفس ، فقد كان الريحاني من
الطراز الذي يرفع من قيمة العقل والمنطق ، ومن ثمار
القريحة التي لا معدى عنها . وهذا ما تجده عند المعري .

ولعل أهل مؤلفات أمين الريحاني بالانجليزية روايته
الفلسفية « خالد » و « أناشيد صوفية » ، « ملوك العرب » ،
« حول الشواطيء العربية » . ففي هذه الكتب ، كما في
سائر مؤلفاته ، تتجلى الروح الشرقية الفياضة ، واللغة
الشعرية الثرية ، المعبرة عن وعيه المتقدم ، السياسي
والاجتماعي والتاريخي ، لوضع الشرق والغرب ، الذي
يمثل القضية الأساسية التي نذر الريحاني نفسه لها ، من
خلال دعوته الى الثورة ، والحرية ، والتأخي ، للوصول
الى وطنية انسانية ، أو عصر الانسانية والمحبة ، التي
تضم في أهابها وحدة عربية تامة ، لا تعرف التناقض .

وأمين الريحاني ، بهذا الموقف ، ينتمى الى رسل الحرية الانسانية : فولتير ، روسو ، جفرسون . كما يتفق كثيرا مع كوكبة المصلحين والمجددين ، الذين لمعت أسماءهم في العصر الحديث في سماء الشرق ، في ظل الدولة العثمانية والانتدابيات الأجنبية ، ابتداء من رفاعة رافع الطهطاوى حتى طه حسين ، أولئك الذين حملوا مشارطهم على القديم المتخلف وعلى المظالم السائدة ، من أجل النهضة الشاملة في هذه المنطقة ، التي ارتفع فيها أول هيكل من هياكل الله ، وأقيم فيها أول عرش من عروش الانسان .

يقول أمين الريحاني :

« انى أفهم النهضة الثورية على القديم الذى أمسى عقيما ، والقديم الذى صار باليا ، والقديم الذى كان منذ البدء فاسدا ، ان كان فى الاحكام ، أو ٠٠٠٠ ، أو فى الآداب أو فى العلوم » .

أما مفاهيمه السياسية فكانت تؤكد له أن الانسانية ، بفضل الاصلاحات الاقتصادية والاجتماعية المحتومة ، تمضى نحو تحقيق الخير والهناء لاعداء أكبر من البشر ، وذلك بأن يقل ، فى يوم كامن فى ضمير الزمن ، عدد الفقراء فى العالم ، حتى يزول الفقر ، وتزول شروره كلها .

ولكنه أرجع هذا التطور ، لا الى وعى الجماهير المتزايد ، ونضالها المتصل ضد الشروط اللا انسانية ، بل الى قوة غيبية قاهرة ، تتمثل فى الناموس الأزلى أو ناموس الترقى الدائم فى النشوء والارتقاء ، الذى يبذل ماهية الأشياء دون أن يتبدل .

والمدينة العظمى عند أمين الريحاني مثل المدينة
الفاضلة عند أفلاطون : « هي التي يحترم المرء فيها جسده
وروحه على السواء » هي التي يذبذ رجالها ونسائها
الشرائع التي يسنها المستغلون لمصلحة أفراد »

هي التي ينهض فيها الشعب نهضة واحدة على ظلم
الحكام وفساد المسيطرين »

ولم يكن الريحاني ممن تبهرهم حضارة الغرب ومدنيته،
التي لا تتجاوز ، في المجتمعات الرأسمالية « الطلاء
الخارجي » . لقد أدرك « من فوق سطح نيويورك » العبودية
الجديدة التي تودي بعمال المناجم وآبار الجاز تحت
الأرض ، حين يمتنع الهواء النقي ، أو تنهار دفعة واحدة .
واعتبر أن المجتمع الأمريكي الذي لا يقوم الا بشقاء بنيه
مجتمع ظالم مختل ، يستحق أن يفضح ، رغم ما يتمتع به
من حكمة علمية عالية ، وتفوق العلوم الهندسية »

ولهذا غان الحرية التي تمنى الريحاني أن تتحول الى
الشرق ، ويقام تمثالها في كل مدنه الكبرى ، تفقد في هذه
البلاد ، كل قيمة ، لأنها تغدو ، في موطنها الأصلي ،
سلاح القتل واللاصوص من الرأسماليين ، وحيث تعيش
الغالبية مكبلة بسلاسل العبودية »

والانسان عند أمين الريحاني جزء لا ينفصم عن الكون،
وعن المجتمع ، وعن الأسرة . ومن هنا تصدر دعوته عن
التساهل الديني التي كتبها سنة ١٩٠٠ ، ونشرها ثلاث
مرات متتالية داعيا فيها الى الاجهاز بالسيف البتار على
كل صيغ التعصب الديني والمذهبي والجنسي والطائفي »

ولو لم أكن مخطئاً ، فانى أتصور أن التناقض الذى روع الريحاني بين الغرب والشرق ، هو أن الغرب بلد العلماء فقط ، الذين يقيسون كل شىء بالمسطرة والفرجار ، ومثل هذه الادوات لا تعين على المعرفة الكاملة . والشرق بلد الأنبياء ، الذين وسعوا الوجود بما نشروا من حب وسماحة ، أدت مع العوامل الأخرى العديدة الى الخمول والاتكال . ولا نجاة من هذا الوضع الذى ينطوى على كثير من العيوب الا بأن يأخذ الغرب شيئاً من روحانية الشرق ، ويفيد الشرق شيئاً من مادية الغرب ، وبذلك تنمو ثمار الانبياء وثمار العلماء فى شجرة واحدة ، ويمتزج الخير بالقوة .

وهذه الدعوة هى التى نادى بها عدد من أدباء الشرق ، مثل تاجور وجبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وأحمد أمين وتوفيق الحكيم ويحيى حقى وكثير غيرهم .

وعلى الرغم من تأكيد الريحاني للوظيفة التى يقع على الفرد أداؤها خاصة من توافرت له عناصر البطولة ، فهو من المؤمنين أن ليس بالخبز وحده يحيا الانسان . ان الانسان كما يراه أكبر من كل التحليلات العلمية التى تحصره فى اطار محدد ، لأن قدرته تبدأ من عالم الأزل ، ولا تنتهى الا فى عالم الخلود .

ولذلك وقف الريحاني موقفاً خاصاً أمام الثورة الروسية التى تفهمها تفهما تاماً ، وأعجب الى غير حد بتجربتها الاشتراكية الرائدة ، لأنها قد تسقط الفرد أو

تعامله كرقم فى سبيل المجموع ، من جهة ، ولايمانه العميق
من جهة أخرى ، بالقوى الروحية الكامنة فى الانسان ، التى
تعد كنزہ الأكبر الذى يسمو بصاحبه فوق السفليات ، ويعقد
بينه وبين الخالق ذلك الاتحاد التام ، الذى تتوق له النفس
البشرية ، فى نزعته الفطرية نحو التحرر والانطلاق .

أنور المعداوى

لمع اسم الناقد المصرى أنور المعداوى على صفحات
المجلات الأدبية فى الأربعينات . ثم أخذت مشاركته النقدية
تتضامن فى غضون التحركات السياسية العميقة التى بدأت
بثورة ١٩٥٢ ، حتى توقفت تماماً فى بداية الستينات ،
وهو فى حالة من الضيق والغضب والسأم ، كانت بمثابة
مشكلة إنسانية الیمة ، تحدث عنها الكتاب فى الصحافة
الأدبية .

ذلك أنه تحت تأثير هذه الحالة النفسية انسحب من
العاصمة العربية الكبيرة ، القاهرة ، حيث تتركز الحركة
الثقافية ، وحيث عاش منذ شبابه الباكر ، واتجه الى
أحدى القرى الصغيرة المنسية فى الوجه البحرى ، بنفس
الشجاعة والثبات وعزة النفس التى عرف بها فى كتاباته .

وفى هذه القرية خلع أنور المعداوى ثياب المدينة ،
وطرح عنه أساليب الحضارة فى العیش ، وكل ما يتصل
بالثقافة والمتقفین ، وارتدى زى الفلاحین البسطاء ، الذين

● جريدة « الانوار » ، بیروت ، ٥ يناير ١٩٧٣ .

يعيشون على السجية ، فى عالم خاص متقشف ، بعيدا عما تصطبخ به المدن من ترف وزيف • لا يقرأ شيئا ، ولا يسمع الراديو ، ولا يشاهد التليفزيون •

ولم تفلح كل محاولات الأصدقاء ، الذين زاروه فى منفاه الاختيارى ، أو كتبوا له الرسائل ، أن يعود الى نشاطه الأدبى فى القاهرة ، الا اذا عاد اليها ، أولا «الضمير الأدبى» ، وغدت على النحو الذى يرتضيه ككاتب يكبر الكلمة •

وهو شىء أقرب الى المستحيل • غير أنه كان لابد من حدوثه لانفتشاله من محنته ، وعذابه ، وتوتره •

كان قرار أنور المعداوى بالانسحاب من معترك الحياة قرارا نهائيا لا يقبل التراجع • رده صديقه الدكتور عبد القادر القط الى العنت البغيض الذى نزل به ، حين وجد نفسه ، وهو فى قمة المجد الأدبى ، مدرسا يلحق صغار القلاميذ «أوليات اللغة والأدب» • ولاشك أن لهذا السبب تأثيره ازاء الطموح العالى الذى تمتع به ، ولـسكن ليس التأثير الحاسم بالطبع •

وبعد سنوات من هذا التصميم على الرفض والأنطواء ومعاناة المرض العصبى ، والصراع الباطنى المحتدم ، وبالتحديد فى السابـع من ديسمبر ١٩٦٦ ، غادر أنور المعداوى عالما ، فى لحظة فاجعة ، بلا زوجة أو صديق أو ولد ، لكن بعد أن أدان بموقفه الفريد العنيد ، الحركة الأدبية بأسرها فى مصر ، تاركاً فى قلوب الذين عرفوه عن كـتب ، وعرفوا قدراته وشموخ جبينه ، غصة لاتزال باقية

الى اليوم - عن الأمل المفقود الذى كان يمثل له فى الثقافة المصرية .

وهذا ما أحاول إبرازه فى الأسطر التالية ، مستقى من كتبه الثلاثة التى نشرت فى ثلاث عواصم عربية : « نماذج فنية من الأدب والنقد » (القاهرة ١٩٥١) « على محمود طه الشاعر والانسان » (بغداد ١٩٦٥) ، « كلمات فى الأدب » (بيروت ١٩٦٦) .



يعد أنور المعداوى من النقاد العرب القلائل الذين اتسم انتاجهم بالصدق والوضوح والعنف ، ولو أنه استطاع أن يتفاعل مع التطورات الفكرية والفنية التى جرت فى أنحاء العالم منذ منتصف القرن العشرين على وجه التقريب ، والقت تأثيراتها على الحركات الأدبية الناشئة فى الوطن العربى ، لنجا من الأزمة النفسية التى أودت به وهو فى الخامسة والأربعين ، ممتلىء الجسم قوى البنيان، ولاثرى الحركة النقدية المعاصرة ثراء حقيقيا ، بفضائل إيمانه بأن لا مناص « من ثورة الجديد على القديم » ، واهتمامه البالغ بعنصر المضمون فى الأدب ، الى جوار اهتمامه المكين بالشكل كتركيب عضوى متطور .

ولو أن هذا الاهتمام يقتصر تقديره وحسب عند أنور المعداوى على الشكل المتسق المنظم الرياضى ، « الذى يضع كل شىء فى مكانه » ، يوائم بين الجزئيات والكليات ويرتبها فى وضوح ودقة .

أما الاشكال المنككة التى تعتمد على تحطيم الشكل ، وتنمية تياراته المختلطة ، غير ملتزمة بالتسلسل المنطقى ، الذى يهب المعنى لاهلة الأولى ، مثلما نجد فى الاتجاهات السوربالية وما يعرف بالحدائثه ، فقد كان أنور المعداوى يرفضها رفضا قاطعا ، كما كان يرفض أى محاولة ترى « اغفال قيمة التكنيك تعصبا للاتجاه ، أو التضحية بالشكل فى سبيل المضمون » .

ولكى يتضح لنا موقف هذا الناقد ، من الأدب والفن ، لابد من الإشارة الى المكونات القوية التى شساركت فى صياغته ، وهى : طه حسين ، ثم عباس محمود العقاد ، الذى أسلمه بدوره الى الناقد الانجليزى « هازلت » ، الى جانب قراءات واسعة فى التراث العربى والعالمى ، التى تعد من أعظم الروافد الثقافية للمهمة .

غير أنه بالرغم من تضيوع ملكاته ، ظلت أصدااء من أسلوب طه حسين ، ومنهج العقاد ، تتردد فى كتاباته النقدية الرفيعة .

وتكاد كلمة الصدق أن تكون أهم المعايير النقدية عند أنور المعداوى . يجب أن يكون تعبير الأديب فى عمله العنى تعبيرا أصيلا ، نابعا من صميم نفسه ، غير مستعار أو محاكى . وبهذا يعد العمل الفنى الخلاق اضافة لتجارب الحياة ، بحكم أنه اداء نفسى خاص لما تلقاه الفنان من الخارج الزاخر ، ينطوى على صدق الشعور والاحساس والوجدان من ناحية ، وينهض على سلامة العناصر الجمالية من ناحية أخرى ، وقوامها اللفظ والاداء والجو الموسيقى الداخلى المعبر عن شحنة الانفعال .

وفى ضوء هذا المفهوم الذى يعاى من ساحة الشعور ،
باعتباره المرآة التى تنعكس عليها الحياة ، محققة التجاوب
بين الفن والفنان والانسانية ، يلقي أنور المعداوى بثقله
على شخصيات الأدباء فيعكف على دراستها ، وبيان
نزعاتها النفسية الكامنة ، ومشاعرها ازاء الوجود ككل ،
وردها جميعا الى أسبابها من الظروف الاجتماعية .

وفى اهتدائه الى مفتاح الشخصية يستطيع بيسر أن
يعالج كل أبوابها الأخرى المغلقة .

كذلك كان أنور المعداوى ، فى مقالاته النقدية ، يهتم
بنفس القدر ، بالشخصيات الفنية ، التى تتحرك فى الأعمال
الأدبية ، واستطلاع امكانيات الكاتب ورؤيته من خلالها .

جبران خليل جبران

تقام الاحتفالات هذه السنة ، فى لبنان وأنحاء العالم ،
أحياء للذكرى المئوية الأولى على ميلاد جبران خليل جبران
(١٨٨٣ - ١٩٣١) •

وجبران خليل جبران امام من أئمة المدرسة الرومانسية
فى أدبنا العربى الحديث ، تأثر بالتراث الشرقى القديم
(الثقافى والدينى) ، كما تأثر بالتراث الأوروبى • ومارس
التصوير الى جانب الأدب •

والمدرسة الرومانسية هى التى خرجت بأدبنا على حدود
العقل الصارم ، والنظام المحدد ، والرصانة الشكلية - التى
تتمسك بها الكلاسيكية - من أجل انطلاق الروح ، والفكر ،
والعاطفة ، والخيال •

وبهذا الانطلاق استتردت الفردية المتميزة مكانها ،
وأتيح للذات المعنوية - لا الحسية - أن تتعرف على نفسها،
من خلال الانسانية كلها •

ورومانية جبران لا تبهظها الأحزان والكآبة والضعف،
على نحو ما نجد واضحاً فى أدب الرومانسيين بعامة ،

● مجلة « الموقف العربى » ، القاهرة ، يونيه ١٩٨٣ •

وانما نجد عنده الفرحة الروحية النشوانة ، والحس
الدافئ غير المستوحش ، والقلق الميتافيزيقى ، وجسارة
المحاربين بالقلم ، وهم يبحثون عن الكل الأعظم ، جوهر
الوجود ، الكامن وراء الظواهر والمحسوسات .

ومع أن أدب جبران خليل جبران أدب وجدانى فى
المحل الأول ، يحفل بالرموز ، والخيال المنطلق ، ويتسم
بالابتداع الذى يتخطى طرق التعبير المألوفة من الجناس
والمجاز خاصة ، الا أنه لم يكن بعيدا عن حياة أمتة وعن
قضاياها الرئيسية ، وانما كان على وعى كبير بها ، يجمع
فى اهابه بين طبيعة الفنان الملهم ، ووظيفة المصلح
الاجتماعى الملتزم .

ومن خلال هذا المنظور للفنان والمصلح ندرك أبعاد
جبران الحقيقية ، فى خطوطها العريضة ، واتساع رؤيته
الانسانية فى عالم الروح والجمال والحقيقة ، التى افقتن
بها أجيال متتالية من المثقفين والقراء ، فى وطننا العربى
وأנحاء العالم ، طالعوا آثاره بالعربية والانجليزية ،
وحفظوا فقرات منها عن ظهر قلب .

ويمكن تلخيص موقف جبران الكلى فى الثورة على
التقاليد البالية التى تعرق التجديد والتقدم ، فى كل
المناحي ، والدعوة العنيدة الى التمرد والتحرر ، دفاعا
عن الارادة الفردية الخلاقة .

وتفصيح كتابات جبران بجلاء عن حب وتقدير بالغين
للبسطاء الذين يولدون فى الأكواخ ، من الفلاحين والرعاة
والبنائين والغفارين والحاتكين . والى جانبهم يذكر جبران

شعراء الفطرة « الذين يسكبون أرواحهم فى كؤوس
جديدة » .

وينفس القدر من الحب والتعاطف على البائسين ،
وحياة الفطرة النقية الخالية من التكلف ، نجد فى المقابل ،
فى أدب جبران ، صوت الاحتجاج على الحضارة التى
ترتفع فوق روابى الجماعم البشرية ، وعلى الساسة الذين
يتلاعبون بأمانى أمتهم ، وهم يملأون آذانها برنين الألفاظ
الخلابة . ذلك أن جبران كان يرى أن المحكومين هم الذين
يجب أن يحكموا أنفسهم .

ولم يقتصر الاحتجاج على هذه الفئة المضللة (بكسر
اللام المشددة) ، بل شمل شرائح عديدة من المجتمع ندد
بها ، مثل : الرجال الذين يبيعون أنفسهم من أجل شراء
ما هو دون نفوسهم قدرا وشرفا ، وفى يقينه أنه ليس ثمة
فى العالم ما هو أجل قدرا من النفس ، وأن هذا الطراز
من البشر يبيع ذهب النفس بالتراب البخس . ومثلهم
النساء ممن يضعن على وجوههن ألف ابتسامة كاذبة ،
بينما لا يملأ قلوبهن الا غرض مادى واحد ، ورجال الدين
الذين يستغلون سلطتهم بشكل سيىء ، وتتناقض أقوالهم
مع أفعالهم ، وأصحاب المعرفة الناقصة ، الذين ينطقون
بمالا يؤمنون أو يشعرون به .

أراد جبران ، فى كلمات قليلة ، أن يشيد عالما من
الكفاية والعدل والحرية ، ينتفع به المجتمع الانسانى كله ،
ويصبح ، من بعد ، ملهما لجميع الأمم ، ليس بالاختراعات
والاكتشافات والمستحدثات الآلية ، وإنما بالنهضة الباطنية،
والروح المبدعة ، والجوهر الذى يحوى الكنوز المعنوية

القديمة ، والعزم الكامن فى عقلية الشعوب ، الذى يقيم
البرج الذهبى فى مواجهة الشمس .

كانت المدينة الفاضلة كما يتصورها أو يحدسها ، فى
ضوء المثل الأعلى ، رجاؤه الذى طرحه ومضى ، تأسيسا
على الواقع المادى الذى يعانى من القبح والقصور، موضحا
أن الاستقلال السياسى شرط أساسى للاستقلال الاقتصادى،
وأن الأمة التى تأكل أو تلبس من غير صنعها أمة
مستعبدة .

يمثل الواقع ، اذن ، نقطة البدء فى رحلته الفكرية
الصوفية التى تتقصى بالعقل والعاطفة المادة والأجسام
وخفايا الروح ، حتى تصل ، فى النهاية ، الى الله ، متدرجة
من الناسوت الى اللاهوت ، أو من الفانى الى الباقي .

وعلى الرغم من أن جبران عاش مغتربا فى أمريكا
وأوربا أكثر مما عاش فى بلاده ، إلا أنه لم يذب فى مدينتها،
وكان يعرف جيدا عيوبها الظاهرة ، ولهذا يرفض أن يستعير
الشرق ثياب الغرب ، أو يخفق قلبه ازاء عواصم الغرب ،
كما حدث فى تاريخنا المعاصر ، مؤكدا أن تقليد المدنية
الأجنبية - على نحو ما حدث فى اليابان - يؤدى الى ضياع
الصفات الخاصة ، أو الهوية الذاتية .

ظلت جذور جبران الشرقية حتى آخر يوم فى حياته
تضرب بعمق فى وطنه ، يتشبث بذكر مسقط رأسه ،
وتتراكض روحه فى أنحائه ، خاصة وأنه كان يعتقد أنه
لن يستطيع تقديم ما هو قادر عليه من عطاء أدبى وفنى
إلا إذا عاد الى هذا الوطن .

ومع أنه مسيحي ، إلا أنه — على حد تعبيره — أسكن
« المسيح » في شطر واحد من حشاشته ، وأسكن « محمدا »
الشطر الآخر . .

وعلى الرغم من أن جبران قرأ بشغف بليك وشيللى
وهو يتمان ونيشته وأمرسون ، أولئك الذين ترددت أصداء
من انتاجهم في أدبه ، أن بالايجاب أو السلب ، إلا أنه
كان دائم الذكر لمجنون بنى عامر ، والشريف الرضى ،
وابن زريق ، بالاضافة الى اهتمامه النقدي بالغزالي وابن
سينا وابن الفارض ، في مجال الكشف عن الخبرة
الانسانية وما وراء الوجود .

وهذه ، وغيرها كثر ، شواهد ثابتة على ارتباطه
الحميم بتراث الأمة العربية القومى ، وعلى ايمانه العميق
بها .

كان جبران ، فى كلمة واحدة ، ثورة لا تهدأ أبدا على
الرياء ، والظلم ، والتقاليد ، والقشور المزيفة ، والمؤسسات
والقوانين الوضعية ، يتطلع الى الفجر ، والحرية ،
والابتكار ، واللباب الحق ، الكامن وراء غمامات الأشياء .

أما أسلوب جبران فى آثاره الشعرية والنثرية — سواء
ما خطه بالعربية أو الانجليزية — فأسلوب رمزى ، شاعرى ،
زاخر بالصور ، يعتمد على التلميح لا التصريح ، يستخدم
فيه أكثر من نسج خاص ، وأكثر من صيغة أو بناء ، للتعبير
عن رؤيته المتصوفة للواقع والوجود ، ابتداء من البيئة
الاجتماعية المحددة فى الحياة اليومية التى ملأ منها عينيه ،
حتى الانسانية الشاملة .

حسن عثمان

لم تلتفت الحركة الثقافية فى بلادنا الى وفاة الدكتور حسن عثمان فى ٢٨ اكتوبر ١٩٧٣ ، لأنها شغلت فى هذا اليوم بوفاة طه حسين ، وهكذا كتبت الصدفة على مترجم «الكوميديا الالهية» أن يرحل دون أن يودعه أحد بكلمة رثاء ، وان يمضى فى هدوء وصمت كما أراد لنفسه أن يعيش حياته فى هدوء وصمت .

ومنذ تاريخ وفاته لم يحفل أحد من الكتاب أو النقاد بذكره ، فيما عدا كلمات قليلة فى الصحافة المصرية والعربية ، منها كلمة للدكتور حسين فوزى نشرها فى جريدة « الاهرام » فى ٣٠ اكتوبر ١٩٨٣ ، فى الذكرى العاشرة لوفاته ، عنوانها « حسن عثمان : كاتب ومفكر ، واسع الثقافة » ، يقول فيها : « رحمة الله على هذا الكاتب والمفكر الفذ . فالدكتور حسن عثمان كان من أوسع الكتاب ثقافة رفيعة . تخصص طول حياته التى لم تمتد الى شيخوخته ، فى الأدب ، والفكر ، والثقافة الايطالية . . . وقد لا يصدقنى القارئ اذا قلت بأنه فاق كل مترجمينا الذين تناولوا الأدب الأوروبى » .

● جريدة « وطنى » ، القاهرة ، ٢٥ اكتوبر ١٩٩٢ .

وترجمة حسن عثمان للكوميديا الالهية ليست عملا
مينا يمكن تجاهله ، ولكنه من الأحداث الثقافية الهامة .
فبالإضافة الى انه ترجمها عن لغتها الأصلية ، فقد وضع
لها من المقدمات والهوامش والحواشى والتذييل ما جعلها ،
باجماع النقاد الذين كتبوا عنها فى الستينات ، أهم عمل
مترجم فى المكتبة العربية فى العصر الحديث ، بلا
استثناء .

و « الكوميديا الالهية » رحلة خيالية الى العالم الآخر،
تعكس رؤيا دانتي اليجيبرى (١٢٦٥ - ١٣٢١) للحياة
وللعواطف البشرية كحب الجمال والوطن والمعرفة ، وهى
تتألف من ثلاثة أجزاء أو ثلاثة أناشيد متساوية ، تحمل
عناوين : « الجحيم » « المطهر » ، « الفردوس » . استغرق
نظمها السنوات الممتدة من ١٣٠٧ الى ١٣٢١ ، واستغرقت
ترجمتها أكثر من عشرين سنة ، وقد صدرت طبعاتها العربية
الأولى عن دار المعارف بمصر سنة ١٩٥٩ ثم ١٩٦٤ ،
١٩٦٧ ، ويبلغ عدد أبياتها ١٤٢٣٣ بيتا من الشعر
الانسانى ، ترجمها حسن عثمان ترجمة نثرية رائعة ، تكاد
تضاهى الأصل ، بفضل إتقانه للغتين : الايطالية والعربية ،
ومعرفته العميقة بمؤلفها وعصره ، واطلاعه على المصادر
التاريخية والأدبية والفنية التى انتفع بها فى عمله ،
ومعاشيته للاماكن التى عاش فيها دانتي ، واستلهمها فى
إبداعه ، وكان لهذا كله تأثيره فى مساعدة المترجم على
التجاوب مع النص ، وفهم دقائقه وإدراك أسرارهِ ، وترجمته
ببيان عربى مشرق ، يجارى الأصل فى سماته الأسلوبية
والتعبيرية ، لا يقف عند المعنى الظاهر ، وإنما يتغلغل الى

باطلته ، ويستشف روحه ، مستعينا فى بلوغ مرامه بالمطالعة
وسماع الموسيقى ومشاهدة الآثار الفنية والسير فى السهول
والوديان ، وحده فى السكون مع نفسه وكيانه ، أو بالجلوس
بين الناس وسط الضوضاء .

ورغم هذا الجهد الذى لا نظير له فى تاريخ الترجمة .
فقد توقع حسن عثمان ، فى أحد أحاديثه الى كاتب هذه
السطور ، أن يأتى مستقبلا من يقدم ترجمة للكوميديا
الالهية أفضل من ترجمته !

وقد ورد هذا المعنى نفسه ، بنصه ، فى تصدير حسن
عثمان لكل من « الجحيم » و « المطهر » .

وليس حسن عثمان وحده الذى وقف حياته لترجمة
« الكوميديا الالهية » . فمئذ القرن الرابع عشر الميلادى
وجدت من يعكف عليها بالتأمل والدراسة والترجمة الكاملة
لو الجزئية .

وفى مقدمة هذه اللغات التى ترجمت اليها « الكوميديا
الالهية » عشرات المرات ، الانجليزية ، والفرنسية ،
والالمانية .

ولا توجد لغة حية فى العالم لم تترجم اليها « الكوميديا
الالهية » .

كما يقدر مجموع ما كتب عن دانتى وآثاره فى المكتبات
العالمية ، خاصة ايطاليا وفرنسا ، وانجلترا ، وأمريكا ،
بالآلاف وليس بالمئات .

وتملك كل دولة من هذه الدول أسماء عديدة من
الباحثين والمترجمين تعرف فى الدوائر العالمية بتخصصها
فى داننى .

والاهتمام بـ « الكوميديا الالهية » لا يقتصر فقط على
الأدباء والعلماء ولكنه يشمل أيضا الفنانين التشكيليين
والموسيقيين الذين استوحوا هذا العمل الخالد فى وضوح
الصور والرسوم والتماثيل والألحان الموسيقية ، من
أشهرهم فى الفنون التشكيلية : ميكل انجلو ، رودان ،
ديلا كروا ، بليك ، سلفادور دالى ، وفى الموسيقى : فاجنر ،
تشايكوفسكى ، ريمانينوف وغيرهم .

ونعبر « الكوميديا الالهية » بمضامينها الروحية
ومعمارها الفنى وصياغتها الأدبية ، من العوامل التى
بلورت معنى الحضارة الانسانية الراحدة ، ودفعت الى
الخروج من العصور الوسطى الى عصر النهضة والعصر
الحديث ، وجعلت من العامية الايطالية ، وهى اللهجة
الشعبية بالنسبة للاتينية ، لغة أدبية رفيعة المستوى ،
لا تقل عن اللاتينية فى جمالها ونبلها وروعيتها .

ولولا حسن عثمان لتخلفت الثقافة العربية عن
الثقافات الأجنبية فى معرفتها بأثر خالد يضاهى فى قيمته
« الياذة » لهوميروس أو « الانياذة » لفرجيل .

ولم تقتصر جهود حسن عثمان على ترجمة « الكوميديا
الالهية » وحدها ، ولكنه ترجم أيضا فى السنوات الأخيرة
من حياته ، بعد أن فرغ منها ، مجموعة من أشعار دانتى
الغنائية التى كتبها قبل « الكوميديا الالهية » وهو بعد فى

زمن الشباب ، ينبض قلبه بالحب ، ويحلق فى سماءات
الابداع .

وترد هذه الاشعار الغنائية ضمن مقتوعات نثرية فى
كتابين لدانتى . هما : « الحياة الجديدة » و « الوليمة » .
الا أن هذه الترجمة ظلت مخطوطة لم تنشر ، ولا يعلم أحد
مصيرها بعد رحيل حسن عثمان .

والى جانب هذه الترجمة صدر لحسن عثمان من
الكتب : « منهج البحث التاريخى » عن مطبعة الاعتماد
١٩٤٣ ، و « سافونارولا الراهب القائر » عن دار الكتاب
المصرى ١٩٤٧ .

ومن المقالات التى نشرها ولم تجمع عدد لا بأس به ،
نذكر منها بحثه عن « دير الانبا انطونيوس » ويضمه كتاب
« رحلة كلية الآداب الى ساحل البحر الأحمر وبعض مناطق
الآثار بالوجه القبلى » جامعة القاهرة ١٩٣٩ ، وبحث
آخر عن « فخر الدين الثانى أمير لبنان ، وبلاط تسكانا
» ١٦٠٥ - ١٦٣٥ « لىاب بولس قرالى » وهى عبارة عن
عرض ونقد لوثائق لم تنشر قديمها حسن عثمان فى مجلة
كلية الآداب جامعة القاهرة المجلد السادس ١٩٤٢ ،
وغيرها .

حسين مروة

اغتالت ميليشيات حركة أمل الشيعية ، فى المعارك الضارية التى شهدتها شوارع بيروت الغربية ، فى بداية النصف الثانى من شهر فبراير ١٩٨٧ ، الكاتب والمفكر اللبنانى الكبير حسين مروة .

قالت وكالات الانباء أن أشخاصا مجهولين يحملون الأسلحة اقتحموا بيته ، وأطلقوا عليه الرصاص ، فأردوه قتيلا .

وهكذا تأكد فى لحظة فاجعة من ارتباط مصير مفكر تقدمى فى الثمانين من عمره بمصير وطنه ، فى حرب المصالح والمعتقدات ، كل ما خطه قلم حسين مروة ، وحذر منه ، وندد به ، لئلا تسود قوى التخلف والظلام والفرقة والخداع والمؤامرة عالمنا المنكفىء على عاره .

وحسين مروة (١٩١٠ - ١٩٨٧) ليس غريبا عن الحركة الثقافية فى بلادنا . فهو الذى قدم سنة ١٩٥٥ كتاب « فى الثقافة المصرية » لمحمود أمين العالم وعبدالعظيم

● مجلة « أدب ونقد » ، القاهرة ، يونيه ١٩٨٧ .

أنيس ، الذى يمثل منعطفًا جديدًا فى تاريخ النقد العربى .
كما صدر له فى القاهرة ١٩٥٦ كتاب « قضايا أدبية » ،
الذى شارك به فى ارساء كثير من المفاهيم المتصلة بالواقعية
الجديدة ، وإبراز ملامحها ، فضلا عن المقالات التى نشرت
له فى المجلات المصرية ، مثل « المجلة » و « الطليعة » ،
وعنايته ، فى كتبه العديدة ، بالكتاب المصريين ، على نحو
لا يقل عن عنايته بالكتاب اللبنانيين ، سواء من يتفق أو
يختلف معهم فى اتجاهه الفكرى .

هل ترجع هذه العناية الى شخصيته الأدبية التى نمت
بين أوراق المجلات المصرية ، ويذكر منها « المقتطف »
و « الهلال » ، والى متابعته لما يصدر عن القاهرة - بثقلها
المعروف - من كتب لكتابها وللكتاب اللبنانيين مثل :
اسماعيل مظهر ، شبلى شميل ، نقولا حداد ، فرح
أنطون ؟

ولو اننا القينا نظرة تاريخية على اتجاه حسين مروة
فى النقد الأدبى ، أى المدرسة الواقعية التى تركز على
رؤية شاملة للعالم فى حركته الدائمة ، سنجد انها تتزامن
منذ الخمسينيات ، مع نفس الاتجاه فى عواصم عربية
أخرى ، فى مقدمتها مصر .

ولا ينحصر التزامن فى الاتجاه فقط . . فما أكثر
الكتاب والكتب والقضايا الواحدة التى تصدى لها حسين
مروة فى لبنان ، طابعا اياها بطابعه الشخصى فى التذوق
والتقويم ، وكانت الشغل الشاغل فى الثقافة المصرية ،
التي تحقق لها التطور والنضج عبر انصهارها فى المعارك
الوطنية المتتالية ، والتحولات الاجتماعية والسياسية

الجزرية ، التى تعددت فى ظلالها الانتصارات ، كما تعددت الهزائم .

ونرجع أهمية انجازات حسين مروة النقدية والفكرية الى وعيه العميق بالواقع الاجتماعى والتاريخى ، والى فهمه الدقيق لمقومات الابداع كابداع ، وليس كشعارات او كليشيهات تفرض قسرا ، فتؤدى الى قتل الفن والشعار معا .

وخلاصة نظرية حسين مروة أنه لا وجود ولا كيان ولا تجسد لأى ظاهرة ، مادية أو فنية ، الا فى اتصالها بالزمان والمكان المعينين . والاتصال ، هنا ، يعنى التفاعل .

هذا هو المجال الأوسع للتجارب ، أو النسائج الخلفية التى تستمد منها خيوطها .

نعم . ليس هناك ظواهر أبدية مطلقة ، فوق السحاب ، تنشأ فى الصقيع ، بعيدا عن وشائج الأرض ، وعلاقات الناس والانتاج ، وانما تتشكل الظواهر ، وتكتسب خصوصيتها فى القلب والمعنى ، وفق طابع البيئة والعصر ، ووفق القوانين العلمية التى تحكمها .

كما ترجع أهمية هذه الانجازات الى استبصار حسين مروة الحاد ، وحساسيته المرهفة ، فى نفس الوقت ، باشكاليات العصر الأساسية ، على المستويات المختلفة ، المحلية والقومية والعالمية ، التى تنضج فى النضال الأيديولوجى ، كوجه من وجوه النضال الطبقي ، ينبثق من الواقع ، « كما ينبثق الينبوع من قلب الجبل » ، دون

أن يفقد تفاؤله الوطيد بقدرة الانسان على تغيير هذا الواقع ، فى الصراع المحتوم بين التقدم والرجعية ، أو بين الجديد والقديم ، حتى يصبح عالمنا حرا وعادلا .

من أجل هذا الهدف حمل حسين مروة بلا هوادة على الاتجاهات الانعزالية والمثالية فى لبنان وغيرها ، الاتجاهات الذاتية والتجريدية والنفعية والقدرية - وما أكثرها - التى تشيع ، فى صفوف المثقفين ، الاغتراب والتشاؤم واليأس ، وتدفع الى سحقهم تحت ضغط الحاجة . . وحذر من دعاة « الانسانية » ، الذين يضعون الانسانية فوق الوطنية ، مفرقا بين الوطنية والعصبية . وفضح القوى الاستعمارية ، والراسمالية المتحالفة معها ، التى تدعمها وتوجهها من الداخل والخارج ، وعرى أساليبها الخفية والمعلنة فى عزل لبنان عن حركة التحرر العربى ، بدعوى تميزه فى الجوهر ، لا اختلافه - مجرد اختلاف - نتيجة ظروفه التاريخية ، داعيا الى وحدة هذا الوطن ، فى أعظم أشكالها ، وهى وحدة الفكر .

أما بالنسبة للتطبيقات النقدية ، فإن حسين مروة يلتزم فيها ، المنهج الواقعى ، الذى تقتنع ازاءه الأساليب ، المرتبطة بالأبعاد الاجتماعية والحضارية ، متناولا قسماتها الرئيسية ، التى تشترك مجتمعة فى صياغة العمل الأدبى ، وتوسيع آفاقه ، بحيث يغدو الكاتب أو الفنان ، بصفته وليد هذا الواقع ، جزءا حيا من قواه الثورية ، يتلاحم فى وجدانه موقفه وموضوعه أو انفعاله الذاتى ومصداقه الخارجية .

فى إطار هذه الرؤية التى تضع نصب عينيها القوانين

العامّة للواقع ، كما تضع فى نفس المقام مقومات العمل الأدبى ، وعناصره الأصيلة ، وصورته الجديدة ، لم يرفض حسين مروة ، على سبيل المثال ، التيار النفسى كرافد من روافد المعرفة • ولكنه حدد الموقف من هذا التيار بشرط انعكاس الواقع الاجتماعى على النفس ، لا انفصالها عن هذا الواقع الموضوعى ، والا كان المنهج قاصرا عن الاحاطة بالتجربة الفنية المطروحة ، وبالتالي عاجزا عن تفسيرها •

ومثل هذا الموقف وقفه من البنيوية • رفض عزلتها للنص الأدبى عن الواقع ، وعدم تمييزها بين شخصية وشخصية ، واقتصار بحثها على ارتباط الكلمات بعضها ببعض ، لاعتقاده أن علاقات النص لا تكمن فى الكلمات ، « بل فى المشاعر التى كونت النص ، وفى العلاقات الاجتماعية التى نشأ عنها » •

وعلى نفس الغرار أيضا وجد حسين مروة فى بعض سمات الرومانسية ما يستحق أن يدافع عنه ، ويتمسك به ، لأن فيه أثراء للعمل الواقعى ، وهو الجانب الغنائى ، الشعرى ، الخيالى •

ذلك ان الموقف الانسانى الصحيح ، الذى يدل على غنى العقل بالمعرفة والخبرة ، يتسم دائما بغنى هذا الجانب الوجدانى ، الذاتى ، الذى يمكن للفن فيه أن يلتقى بالثورة •

وغنى عن البيان أن هذه الرومانسية ، التى دافع عنها حسين مروة ، ليست هي الرومانسية الماضية ، رومانسية

القرن التاسع عشر التى لا يقبل أحد أن نعيدها اليوم ، فى
زمن غير زمنها .

كذلك لم يرفض حسين مروة الطابع الكلاسيكى فى
الأدب ، باعتبار أنه يعين على تجديد التعبير ، أو قد
لا يعيقه . وهذا يؤكد أن التجديد عنده ، وكما نرى فى
تاريخ الابداع ، لا يمكن أن يكون مطلقا ، منقطع الصلة
بالتجارب التى ينتمى إليها ، والا تحول الابداع الى نوع
فنى آخر .

وإذا نحن راجعنا حركات التجديد ، سنجد أنها تحتفظ
دائما بجانب من التمايل ، ثم تضيق أو توسع نطاق
أخرى ، حسب قدرة الكاتب أو الفنان على اقتحام
المجهول .

بل إن حسين مروة لم يجد غضاضة فى اللامعقول ،
أو النزعات الشكلية ، حين تتضمن رؤية إنسانية جديدة
ثورية ، مناهضة للقديم .

أما بالنسبة للالتزام ، فقد دافع حسين مروة بحرارة
عن الانحياز الفكرى ، ودعا الى الارتباط بحياة الشعب ،
والاهتمام بالقضايا العالمية . وأثبت أن السياسة إذا دخلت
الأدب والفن لا تفسده ، كما يزعم اليمين حفظا على
مصالحة ، بل تحقق لهما « أعلى أشكال تجلياتها الرفيعة » ،
 طالما أن السياسية داخل البنية الفنية ، موضحا أن موقف
الكاتب الصريح المحدد مما يحيط به من مذاهب وأفكار شتى
يزيد من حيوية ورواء إنتاجه ، ويرفع مستواه الجمالى ،
 إذ لا قيمة لأى إنتاج لا يتوفر له التناسب والتآزر التام

بين شكله ومحتواه ، أو لا يكون الشكل جزءا عضويا من المحتوى .

والاهتمام بالقيمة الفنية أو الشكل ، فى كتابات حسين مروة ، لايعنى الشكلية المحضة ، التى تنفى عن الأدب رسالته الاجتماعية ، كما نجد فى مدرسة الفن للفن .

بهذا المنهج الذى يتضافر فيه أكثر من تيار ، وتتنوع فيه التجارب ، لا ينظر الى العمل الأدبى كأثر من آثار التهويمات ، وإنما ينظر اليه - ان صح التعبير - كبعد من أبعاد الحقيقة الموضوعية ، « يتدفق فى أوردة الوطن والعالم » ، لا يسجل كالفوتوغرافيا ، بل ينتقى ويختار ويتجاوز السطحى الى كشف الأعماق والدوافع الانسانية الكامنة ، بكل صدقها واتساعها وعلاقاتها . فللعمل الفنى استقلاله النسبى عن الواقع ، بحكم انه ولادة جديدة ، ذات مميزات وقوانين خاصة محددة ، اشتركت فيها عوامل داخلية وخارجية ، ولها تأثيرها الجمالى والاجتماعى على القراء ، كقوة من قوى الحياة ، ذات القدرة المكتسبة على فتح مغاليقها ، والاضافة الى غلتها .

وانتاج حسين مروة النقدى لم يقتصر على الأدب المعاصر فى وطننا العربى ، ولا على الأدب القديم فى العصور المختلفة ، شعره ونثره ، الذى كان له فضل نفض غبار الزمن عنه ، وبيان ما يحفل به من كنوز مضمونة ، تساير حركة التطور فى الحياة العربية ، بل انه ، فى كتابه الضخم « النزعات المادية فى الفلسفة العربية الاسلامية » ، كرس ما يزيد عن عشر سنين لدراسة - وأفضل أن أقول اضواء - هذه النزعات المتطورة فى التراث العربى

والاسلامى ، منذ العصر الجاهلى حتى بداية القرن ا
الهجرى (الحادى عشر الميلادى) ٠٠ فى ضوء هذه ا
التي تداخل فيها النظام الاقطاعى فى الانتاج والتج
على تباين اشكاله فى الأمصار ، مع بقايا النظام العبد
وممارسة العامة لبعض الحرف الصغيرة الناشئة .

وعلى الرغم من محاولة السلطة بأدواتها طمس
النزعات المتقدمة ، وملاحقة مفكرىها العظام ، فلم
عطاؤها العقلى ، وظلت قيمها الحية ، قيم المعرفة الع
تتصارع مع المعرفة الغيبية ، وتتواصل عبر الن
العربى ، فى مواجهة التيارات السلفية والميتة ، ا
والوضعية والتوفيقية ٠٠ الخ ، التي استأثرت ب
الدراسات فى المكتبة العربية ، تكريسا للواقع المقتر
الذى وعى حسين مروة أبعاده ، وأراد له ، بما كتب
مدى نصف قرن ، أن يكون عالما آخر ، يفيض بال
والخير ، والجمال .

خليل شبيب

لم يصدر للشاعر خليل شبيب (١٨٩١ - ١٩٥١) غير ديوان واحد هو « الفجر الأول » . طبع منه ألف نسخة في مطبعة جريدة البصير بالاسكندرية سنة ١٩٢١ وقد تضمن الديوان مقدمتين : الأولى نثرية بقلم خليل مطران ، وجهها الى « مطالع هذا الديوان » ، والثانية عن « الشعر » ، من نظم أحمد شوقي .

ووضع مطران الى جانب شوقي يومية الى أن خليل شبيب ، في هذا الديوان الذي أصدره في سن الثلاثين ، أى في منتصف العمر ، كان يقف موقفا وسطا بين الابتداء ، الذى يمثله مطران ، والاتباع ، الذى يمثله شوقي . أو فلنقل بين التجديد والتقليد . وتعد هذه الوقفة القسمة الأساسية فى انتاجه الشعرى هاتيك الأيام ، الذى تتردد فيه أصدااء مباشرة من محفوظه من التراث العربى ، على نحو ما نجد فى قصيدة « القطيعة » (١٩٥١) التى يقول فيها :

● مجلة « الثقافة » ، القاهرة . اغسطس ١٩٨٠ .

فإن كنت أزمعت القطيعة فافعل

وان تزمعي فعل برغم خفائه

فالشطرة الأولى تكاد تطابق الشطرة الثانية من
مطلع القصيدة أمرىء القيس :

أفظم مهـلاً بعض هذا التبادل

وان كنت قد أزمعت صرعى فأجمل

وبالاضافة الى هذه التعابير حوى الديوان عددا
محددا من الموضوعات القديمة ، من مدح وهجاء ورثاء ،
ولكن بعد أن زال عنها الغبار الذى تراكم عليها عبر مراحل
الخمود الأدبي الطويل : غبار المبالغة ، والمحسنات اللفظية ،
وانتفاء شخصية الشاعر ، داخل القوالب والأنماط .

ومع هذا فإن نزعة التجديد فى الديوان ، والتحرر من
المواضيع التقليدية الموروثة ، يعتبر القوة السائدة فى
معظم قصائده ، التى يتغنى فيها الشاعر بتجاربه الخاصة ،
ويعرض مشاهد الطبيعة بروح الفنان الملهم ، الذى تتدفق
شخصيته الأصيلة الى نفس المتلقى ، بما تعبر عنه من معان
إنسانية شاملة .

وهذا ، على التقريب ، نص الدعوى التى تقدم بها
العقاد والمازنى ، فى كتاب « الديوان » ، الذى صدر فى
نفس سنة صدور « الفجر الأول » ، ١٩٢١ ، ومفادها أن
التعبير الذاتى الصادق يرقى بالفن الى المستوى الإنسانى .

ولأن الفجر الأول ، فى مجازاة الطبيعة ، يأتى فى
البداية ، ثم يليه النهار ، أعد الشاعر ، فى الفترة الأخيرة

من حياته ، ديوانه الثانى ، ووضع له عنوان « أحلام
النهار » ، مضمنا اياه قصائد النصف الثانى من حياته ،
أى من سن الثلاثين الى سن الستين ، وهى المرحلة التى
يقبوا فيها الشعراء ، عادة ، سيمت النضج الفنى
والفكرى .

ولكنه توفى قبل أن يصدر ، وظلت أوراقه مطوية ،
لا تجد من ينشرها .

ولاريب أن هذا الديوان لو قدر له أن يصدر لأضاف
قيمة كبرى الى رصيد حركة التجديد فى الشعر العربى
الحديث ، التى تصاعدت أمواجها منذ بداية هذا القرن ،
مرتبطة بالمطالبة الملحة بحرية التفكير الفردى ، سواء فى
المبنى والمعنى ، أو النغم والتجربة ، وبصفة خاصة فيما
يتصل بالشعر المطلق الذى اتسعت آفاقه فيما بعد ، وعرف
بمصطلح الشعر الجديد ، وهو غير الشعر المنثور ، حيث
يحتفظ الشاعر بالموزن فقط ، وزن التفعيلة الواحدة أو البحر
الكامل - دون القافية ، على غرار ما نجد فى قصيدة خليل
شبيب « الشراع » ، التى نشرت فى مجلة « أبولو » سنة
١٩٣٣ ، ويرجع تاريخ كتابتها الى سنة ١٩٢١ . وكذلك
قصيدة « الحديقة الميتة والقصر البالى » ، التى نشرت
فى مجلة « الرسالة » بعد أكثر من عشر سنين .

ففى هاتين القصيدتين حطم خليل شبيب ، فى هذا
الوقت الباكر ، الدنان القديمة . ومن ثم استطاع أن
يهتدى الى لغة الشعر الغنية بالصور ، التى تعتمد وصف
مشاهد الطبيعة ، فى مقطوعات أو لوحات متماسكة البناء ،
لا فى أبيات مفردة مفككة ، فتمسلا عن التعبير عن وقع

الحياة فى النفس ، وما يهتاجها من احساس ، وبداهات
الأفكار .

ولهذا يصبح كل تقييم لخليل شبيب ناقصا ، ما لم
يطلع الناقد على « أحلام النهار » ، الذى يشمل انتاج
الشاعر من ١٩٢١ الى ١٩٥١ ، وهى المرحلة التى ازدادت
فيها شخصية الشاعر استقلالا ، وضرب فى عضونها فى
آفاق التجريب .

ولخليل شبيب عدد من المؤلفات الأدبية والقانونية
والمترجمة ، لعل أهمها مجموعة قصص قصيرة صدرت
سنة ١٩١٣ ، وكتاب « قيس من الشرق » ١٩٣٥ ، وهو
عبارة عن مختارات من الآداب الشرقية ، للفردوسى
وطاغور واقبال وغيرهم ، ترجمها خليل شبيب شعرا
بالاشتراك مع الشاعر عثمان حلمى (١٨٩٤ - ١٩٦٢) .

وكان خليل شبيب يرى ، تحت تأثير الدعوة العصرية
لانشاء أدب قومى يعكس الشخصية القومية ، أن تاريخنا
وتراثنا الشرقى أولى بالعرض والترجمة والمعايشة من
الميثولوجيا اليونانية والأقاصيص اللاتينية ، جميعا ، لأننا ،
كشرقيين ، نستطيع ، دون أدنى مشقة ، أن ننسى هذا
التاريخ الذى ينتسب اليه ، ونسسى ما فيه من قصص ،
على حين أن التراث الأوروبى ، اليونانى واللاتينى ،
يظل ، بحكم افتقار عنصر الترابط معه ، غريبا على
الوجدان العربى ، بعيدا عن كل ما يألوه .

كما أصدر خليل شبيب « المعجم القانونى » فى ثلاثة
أجزاء سنة ١٩٣٩ وما بعدها ، وكتابا عن المؤرخ المصرى

« عبد الرحمن الجبرتي » فى سلسلة « اقرأ » ١٩٤٨ ، غير
عدد كبير من المقالات والأبحاث والقصص ورواية اجتماعية
عنوانها « ندى » ، من الصعب حصرها ، تتناثر فى
الصحف والمجلات المصرية ، مثل : « الأهرام » ، « البصير » ،
« أبولو » ، « المقتطف » ، « الهلال » ، وغيرها .

الا أن الشعر ، وحده ، كان ، بالنسبة لخليل شبيب ،
مزاءه فى الحياة . وفى إحدى قصائده يقرر أنه نفض يده
من كل شىء ما عدا الشعر . فلننظر ، إذن ، فى إبداعه
الشعرى وحسب ولنتعرف ، بالكم المتاح من إنتاجه ، على
مفهومه النظرى له ، الذى رقد من الثقافة الفرنسية
الحديثة ، فى تيارها الرومانسى ، فى إطار الديمقراطية
الغربية ، كما رقد من الثقافة العربية القديمة ، لكى نلمس
مدى توفيقه فى تطبيق هذا المفهوم فى قصائده ، منذ بدأ
الظلم فى مدينة اللاذقية التى ولد بها فى بلاد الشام
(سوريا الآن) ، وفى حياته بالاسكندرية ، التى انتقل إليها
سنة ١٩٠٨ ، بعد حصوله على شهادة التجارة الثانوية
بمدرسة الفرير ، واتخذها وطناً له .

وأول ما يتعين أن ننظر إليه ، فى هذا الصدد ، اللغة ،
فهى ، عند الشاعر خاصة ، قضية أساسية ، ان لم تكن
التحدى الأكبر . وقد واجهها خليل شبيب بوعى تام ،
وتمكن ملحوظ .

وخلاصة رأيه أن التعبير عن المعنى الصحيح يجب أن
يتم باللفظ الصحيح . ويقصد بذلك أن اللغة حين تكون
ركيكة ، خليطاً من الجمال والقبح ، تلتبس فيها العامية
بالفصحى ، تضعف المعانى بالضرورة ، وتفسد الصور .

كذلك اذا كانت اللغة ، من ناحية مقابلة ، سليمة
أو قنصلية المظهر ، رصفت كلماتها بعناية ، ولكنها غير
متوافقة مع المعانى المطروحة ، ويعنى بها المعانى الجديدة ،
بدا الشعر ثقيل اللفظ ، أجوف ، خاليا مما يهز العاطفة ،
أو يحرك الذهن .

لا بد ، اذن ، من تساوق العبارة مع الفكرة ، ليس
فى الدلالة المباشرة للتركيب البيانى ، وانما حيال الأفكار
اللامتناهية ، التى يصعب استجلاؤها الا باختيار الألفاظ
المحددة القاطعة ، التى تضطلعها بدقة فى حيز المدركات
الزمانية والمكانية .

هذا عن الشكل أو الصياغة المتجانسة ، التى لا تختل
فيها القيم الفنية .

يقول خليل شيبوب فى مقدمة ديوان « نار موسى »
لعبد اللطيف النشار ، الذى صدر سنة ١٩٣٣ :

« انما اللفظ كالنغم لا بد له من تنسيق يحفظ رنته فى
الأذن ويسيل به الى النفس ، والا فسدت به أبرع المعانى ،
ونبت به أبهج الخيالات » .

أما الموضوع ، أوالمادة ، فالشعور والخيال النابعان
من الطبع ، فى حالة استشراف الحياة بعمق ، والامتزاج
الحميم بالطبيعة ، لاستخلاص الحكمة الكامنة فيها .

وفى مقدمة ظواهر الطبيعة هذه البحر الذى عايشه
خليل شيبوب طوال حياته ، فى موطنه الأصلى أولا ، ثم فى

الاسكندرية ، فأرهف حسه ، وكان يرى ، فى أشعاره ،
أن صدره ، مثل البحر ، لاسبيل الى سبر غوره ، لكثرة
ما يضطرم فيه من حزن وقلق ، وأن الأيام ، أيضا ، مثل
موج البحر ، تجيء سراعا ، وتمضى سراعا .

والحق أن الخيوط الأساسية التى نسج منها خليل
شبيب قصائده المتفردة ، ذات الوحدة العضوية ،
الفياضة بالحركة ، كانت ، بالإضافة الى البحر ، الأرض ،
الليل ، الفجر ، النور ، الضياء ، الطير ، الروض .

ولخليل شبيب قدرة فنية على اصفاء سمات الانسان
على الطبيعة . فى قصيدة « الشاكى » (١٩٢٠) يصف
صوت جريان المياه بالأنين ، والدجى يطبق « أجفان » الزهر
المتراخية ، والرياح قد « نامت » ، وفى قصيدة « السكران »
(١٩١٩) يشبه زحف الليل بالغروب على الكون بزحف
« الجيوش » بالرايات .

وغنى عن البيان أن من اتخذ الطبيعة مادة أساسية
لابداعه ، لا يجد حرجا فى أن يؤكد ، فى نثره ، أن الفن
العظيم لا وطن له ، لأن ظواهر الطبيعة ليست ملكا لأحد ،
ولو أن هذا المفهوم لا يتعارض البتة مع الميزات الخاصة
التي تمتلكها كل أمة ، والسمات الأصلية التى يختص بها
كل إقليم ، أو تتفرد بها كل بيئة .

وكما كان حكيم المعرة يرى فى أشعاره أن لا يقين ،
معلنا الشك ازاء ما يسمع : هل هو بكاء الحمامة أم
غناؤها ، وتشابه صوت النعى مع صوت البشير ، وأن

تعدد الأجوبة لا ينفي صوابها كلها ٠٠ يقول خليل شبيب
فى قصيدة من باكورة إنتاجه بعنوان « النور والحياة »
(١٩١٢) :

وان الحياة التقضى كذلك
طورا ظلاما وطورا ضياء
وما اختلفت غير عين تراها
شقاء وعين تراها هناء
وما النور الا الحياة فهذا
رآه صباها وذاك مساء

وتتجلى فلسفة خليل شبيب المتشائمة فى التفاته
الشديد للمفارقات التى تسود الحياة ، فى بعدها
الأخلاقى :

وما الناس الا ذو جحود ومؤمن
فللاجاحد النعمى ، وللمؤمن الضر
وفى أن الموت يخترم الحسن والجمال ، ويجندل أبطال
الحروب ، ويرجع بالأنكياء القهقرى ، سراعا ، حيث
يوارىهم القبر .

هذه محاولة لالقاء بعض الضوء على شاعر من
شعراء التجديد فى أدبنا العربى الحديث ، يكاد يغمره
النسيان ، لم يلتفت اليه النقد الأدبى بالقدر الكافى ، ويتعين

على جيلنا - ان أراد أن يضطلع بمسئوليّاته الجسماء - أن
يرد اعتباره في القصص الأدبي الحديث ، في إطار
التطور الأدبي المتصل ، حتى يتبوأ مكانته العالية مع
الأقطاب ، توكيدا لغايات الفن الخلاق ، التي تتمثل دائما
في التخطي والتجاوز وارتداد الآفاق الخطرة المجهولة ،
وليس في السير في الدروب المطروقة ، والتقاطفتات الموائد
القديمة .

خليل مطران

تتوقف قيمة الأعمال الأدبية والفنية على مدى الجديد الذى يذبض به الشكل ، ويعبر عنه المضمون .

بهذا العيار يمكن أن تعتبر قصيدة واحدة جديدة . .
نستشعر فى كلماتها ونغمها رياح التغيير والثورة ، أفضل
مائة مرة من دواوين كاملة تقليدية ، لا تخرج ، فى الرؤية
والممارسة ، عن الدروب المطروقة .

وتتمثل وظيفة النقد الحققة فى تكريس هذا الجديد ،
حتى يستوى فى الساحة الأدبية بكل وعوده ، أمام
الجحافل التى تعيش ، فى « منازل الأمس » المتداعية ،
حياة الخيانة لنفسها وعصرها ، بحكم تقدم الزمن ،
والتحولات الفكرية المحتومة .

وخليل مطران الذى تحل فى شهر يولية ذكرى ميلاده ،
وفى آخر يونيه ذكرى وفاته (١٨٧٢ - ١٩٤٩) ، رائد
كبير من رواد التجديد فى النهضة الشعرية الحديثة ،
وأحد الذين فرقوا بوعى تام ، فى مرحلة مبكرة من تاريخنا
الثقافى ، بين الشعر والنظم ، أى بين الخلق والمحاكاة ،
واستطاع أن يجسد فى ابداعه المتنوع شخصية الشاعر

● جريدة « الانوار » ، بيروت ، ٢٩ نوفمبر ١٩٧٢ .

واضحة المعالم متميزة السمات ، من خلال التعبير الخلاق،
الذى يحقق وحدة القصيدة من ناحية التركيب ، وتوافق
معانيها من ناحية الدلالة .

كما كان له فضله العظيم على المسرح المصرى ، بما
ترجم من مسرحيات شكسبير عن اللغة الفرنسية . وكان
أشهر ما قدم منها على المسرح المصرى « ماكبث » و «تاجر
البندقية » . على أن التجديد الذى دعا اليه خليل مطران
بالنسبة للقصيدة ، ولقى فى سبيله العنت ، لا يتخلى عن
سلامة اللغة وفصاحتها وجمالها ، وانما يضع الحساسية
الخاصة للتعبير المبتكر ، عن الروح والفكر والخيال ، فى
الصياغة الخاصة التى تنبع من ضمير الفنان الحر ، ومن
موهبة الأصيلة المتفردة . لا من محفوظه ، أو من قدرته
على الصنعة والزخرفة .

وحين تصدر القصيدة العربية عن زمانها ، يمكن أن
تقف ، فى يقين خليل مطران ، أمام ما تقدمه قرائح أعظم
الشعراء العالميين ، الذين أصبحنا على اتصال روحى دائم
بهم .

ولم تكن هذه الدعوة التجديدية لشعر الحياة والحقيقة
تقتصر على الفن ، بل تمتد الى هموم الوطن العربى كله ،
من أجل الحرية ، والديمقراطية ، والاستقلال .

وبذلك حمل خليل مطران رسالة الشاعر ، فى أهدافها
الفنية ، وأهدافها السياسية ، على حد سواء .

ولم يكن التراث العربى يشكل الا جزءا يسيرا من
الدروس التى تلقاها خليل مطران وتثقف بها ، فى الكلية
الشرقية بزمحلة أولا ، وهو فتى صغير ، ثم فى المدرسة

البطيريركية للروم الكاثوليك فى بيروت بعد ذلك ، مما هياه
للدور الريادى المرموق الذى قام به فى الشـعر العربى
المعاصر ، معتمدا على ثقافته الفرنسية العريضة ، التى
أفاد منها الى أقصى مدى ممكن ، الى جانب إجادته للغة
العربية على أيدى أبناء اليازجى ، واللغات التركية ،
والانجليزية ، والاسبانية .

وقد أشار عباس محمود العقاد فى ختام كتاب :
« شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى » ، الى هذه
النقطة قائلا : « أما الأستاذ مطران فقد كان فى حاجة الى
جهد لاجتناب التجديد ، ولم يكن محتاجا الى جهد لاتباع
مناهج الأدب الحديث ، لأنه درج على الدراسة الأوروبية ،
ولم يفرض عليه الماضى الموروث أن يتشبع تشبع العقيدة
لبقايا الآداب العربية أو بقايا الآداب الاسلامية » .

وكلل المجددين الذين تتجاوز تجاربهم الفنية المفاهيم
السائدة ، عانى خليل مطران ما عانى من التقليديين الذين
« قطعوا عليه السبيل بضع سنين » — على حد اعترافه ،
فى مقاله الهام « التجديد فى الشعر » الذى نشر سنة
١٩٣٢ فى مجلة « الهلال » القاهرية ، واعتمد عليه أكثر
الدارسين والنقاد .

لكن ما كان بمقدور أى قوة أن تقضى على روح الابداع
الكامنة فى نفسه ، أو تصرفه عن عقيدة راسخة ، ترى
أن التجديد « شرط لبقاء اللغة حية نامية » ، وأنه ليس
للتطور أو التقدم نهاية يقف عندها .

والحق أن خليل مطران لم يتجه الى التجديد دفعة
واحدة . ذلك لأن الحركة الأدبية العربية ، فى غضون

الدعوة للأحياء ، لم تكن تحتل مثل هذه الدفعة . لهذا
جارى فى الظاهر - فى أوائل حياته الشعرية - الاتجاهات
التقليدية المسيطرة ، دون أن يحاكيها ، وتحرر منها بطريقة
خاصة فى الأداء ، حقق بها ميوله الذاتية ، التى نضجت
فيما بعد ، وثبت قبولها ، وتحددت بها قسماته الفنية ،
التى تحافظ على الوحدة العضوية للقصيدة ، بحيث
تصبح بناء معماريا متناميا ، فى نسق واحد متكامل .
يحوى الدقيق والجليل من معانى النفس البسيطة والمركبة ،
وخاطر الذهن اللماح ، والانفعال بالطبيعة ، والأحداث ،
والأشياء .

تعتمد أشعار خليل مطران الوجدانية المترعة بالألم ،
وأشعاره القصصية ، المستقاة من التاريخ والمجتمع ، على
الوصف والتصوير ، المليء باللوحات الحية الدالة ، التى
تنبئ عن فكر مبتكر ، متراعى المدركات ، وعن احساس
انسانى جياش ، تساق فيه المعانى أو يوحى بها بافتنان ،
برقيق الكلمات والأساليب المنسجمة ، القادرة على الافصاح
عما تستسره نفس الشاعر ، التى تمتزج فيها الروح
الشرقية بالروح العربية ، وبالروح المصرية .

وبقدر ما تجمع الآراء على ريادة خليل مطران للتجديد
فى الشعر ، فإن بترجمات له لشكسبير - التى أشرت اليها -
يؤخذ عليها التمسك بالبلاغة العربية التقليدية ، وكثرة
الأخطاء فى الترجمة ، وتعقيد التعبير ، بل انحرافه عن
مقاصد شكسبير .

ولكنه فى المحصلة النهائية خطوة متقدمة فى تاريخ
الثقافة العربية فى مجال الشعر والترجمة .

درينى خشبة

فى مثل هذه الأيام الحارة من صيف ١٩٦٤ ، فقدت
الحركة الثقافية فى بلادنا الكاتب والمترجم الكبير درينى
خشبة .

وكانت وفاة درينى خشبة ، بعد أشهر قليلة من وفاة
محمد صقر خفاجة ، وقبل وفاة محمد مندور بأقل من سنة ،
تعنى أن النافذة الرحبة على التراث الانسانى . . التى
تضافرت هذه الاسماء اللامعة على فتحها ، تغلق دفعة
واحدة ، ويكتب على الثقافة العربية فى مصر أن تمر
بمرحلة ركود . . لاتزال قائمة حتى اليوم . . لم تتجدد
خلالها المعارف بما يتلاءم مع الثورة الفكرية التى تجتاح
العالم المعاصر . .

على أن الخسارة التى نزلت بالمسرح بالذات . .
بوفاة درينى خشبة . . كانت أفدح هذه الخسائر . . لأن
أحدا من العاملين فى هذا المجال لم يستطع أن يملأ الفراغ
الموحش الذى خلفه .

● جريدة « المساء » ، القاهرة ، ١٠ يوليو ١٩٧٥ .

والغريب أن يتبوا درينى خشبة هذه المكانة المرموقة دون أن يتجاوز تعليمه شهادة « البكالوريا » التى نالها سنة ١٩٢٢ ، قبل أن يبلغ العشرين ٠٠ الا أن ما حصله وحده من أدب القدماء والمحدثين ٠٠ لا تقوى على منحه أعرق الجامعات ٠٠

ولابد أن أشير هنا ، الى أن درينى خشبة ٠٠ بشهادة المعاصرين له ، كابد فى حياته كثيرا من الجحود والنيكران ، والى أنه اضطر فى أيامه الأخيرة بعد أن جاوز الستين الى العمل المرهق ٠ ولكن هذه قضية أخرى تتصل بحرفة الكتابة فى الجيل الماضى ، وبقيمة الكلمة فى المجتمع ٠

تتمثل جهود درينى خشبة فى خدمة المسرح ، أول ما تتمثل ، فى محاضراته ذات الصبغة التعليمية البحتة ٠٠ التى القاها فى معهد التمثيل ، ومعهد الفنون المسرحية ، وهى المحاضرات التى جمعت فى كتابه « أشهر المذاهب المسرحية » ٠

وتعد مقدمات درينى خشبة الوافية التى كتبها لبعض نصوص روائع المسرح العالمى اضافات طيبة للمعارف المسرحية ٠٠ ناقش فيها بروح المعلم عددا من المشاكل المتصلة بهذا الفن ، فضلا عن دراسة النص وبيان انسابه فى تاريخ المسرح ، والعوامل الاجتماعية والذفسية التى خضع لها المؤلف فى أبعد جذورها ، وقردت فى انتاجه ٠

اما ترجماته المتقنة لأهم كتب المسرح فهى بلا جدال أكبر أفضال درينى خشبة على الحياة المسرحية ٠

ذلك انه ترجم : « حياتى فى الفن » للفنان الروسى ستانسلافسكى ، الذى لاتزال مدرسته تتربع على عرش الاخراج فى الاتحاد السوفيتى . وترجم « فى الفن المسرحى » لادوارد جوردين كريج . و « فن كتابة المسرحية » للايوس اجرى وكتب : « تشريح المسرحية » لمارجورى بولتون ، « علم المسرحية » لالاردس نيكول ، « تاريخ المسرح » لشكيلدون شينى ، « فن الكاتب المسرحى » لجون باسفيلد .

واستعراض هذه الكتب يشير بجلاء الى انها اختيرت فى ضوء نظرية محددة فى فن المسرح ، تعلق الى غير حد من قيمة الفعل المسرحى .

من هنا كان درينى خشبة يعول كثيرا على الممثل . .
أثناء حضوره على المنصة ، باعتباره حامل النص . .
ومفجر كل طاقاته الكامنة . . بغنى روحه . . ومواهبه . .
وثقافته النفسية العميقة . . وقدرته العارمة . . التى لا تنفذ ، على تجديد صيغ الأداء . . لا الخضوع العقيم لطريقة واحدة سطحية فى الأداء قريبة المنال غالبا . .
يصبح الفنان أسيرا لها . . وسرعان ما يملها الجمهور . .
ومن ثم يعزف عن المسرح .

جوهر الفعل المسرحى الكامل اذن عند درينى خشبة هو قلب الممثل المتدفق ومشاعره الحادة المرهفة ونفسه الزاخرة بشتى المكتسبات التى يعرف كيف يضعها ثابت الجنان تحت المصابيح ، ويصول ويجول بها على المنصة .

وهذا المفهوم الذى يتركز على ملكات الممثل وبصيرته الفذة واراادته الحرة يلتقى مع أحدث التيارات أو الصيحات

الفنية المعاصرة التى يعد فيها الممثل اعدادا خاصا بصفته
عنصرا ايجابيا - لا سلبيا - يشارك بتجربته فى اثر
العمل الفنى .

ورغم أن درينى خشبة لم يكن مثل أغلب أدباء جيله
على وعى تام بحركة التاريخ ومتغيراته المادية ، فقد اهتدى
الى أن المسرح رسالة اجتماعية وإنسانية تستقى من
فلسفة الحياة وتتجه الى نقد المجتمع ، وتعرية عيوبه التى
ينبغى أن تستأصل . .

ومثل هذا المسرح لا يصطدم مع السلطة أو يتمرد
على النظام ، حسبه أن يربى العقول وينشئ الوعى
والحكمة ، من خلال التجارب المطروحة التى تقدمها الفرق
فى المدن والقرى الصغيرة ، وهى تجرب الأصقاع معرضة
الفنانين للمفقر والتشرد ، ولكنها تصنع لهم عبر التمرس
بالفن أوسمة النبوغ والعبقرية والمجد . .

نعم : لا معدى عن سدفح الدم والدموع لمن شاء أن
يقتحم الآفاق الجديدة . . ولا يتحجر فى مكانه ويعيش فى
الماضى . .

ولأن الممثل هو مناط الحركة المسرحية كان درينى
خشبة يحض تلاميذه من الشباب ان يخوضوا بأنفسهم
التجارب البكر ، ويكونوا الفرق الخاصة التى تخلق النهضة
المسرحية ، وتتقدم بشجاعة بالوية الفن .

أما الدوران فى اطار المثل العتيقة البالية والتمسح
بالاعتاب تجنباً للمغامرة الخطرة فهى لا تزرى بشخصية

الفنان فقط ، بل توصلد فى وجهه طريق الابداع الذى
لا يتحقق للنجوم الا بالجهد العظيم ..

ودرينى خشبة هو الذى ترجم أو بالمعنى الأدق أعاد
بلغة النثر المجود صياغة الملحنتين الخالدتين « الالياذة
والأوديسة » .. للشاعر الأعظم هوميروس وفق ترتيب
آخر للأحداث أبين لفحواها من جهة ، ويستطيع القارئ
العربى به من جهة أخرى أن يستسيغه دون أدنى مشقة ..

وهاتان الملحمتان من الآثار الخالدة التى لا يستطيع
مثقف حقيقى فى أنحاء العالم أن يتجاهلها ليس فقط لقيمتها
الذاتية بل لأنها الذبب الذى استمد منه كتاب المأسى ،
من التقليديين والمجددين على حد سواء ، أعمالهم الدرامية
الباقية .

وتحت تأثير معاشية درينى خشبة الحميمة للتراث
اليونانى الحافل كتب على نفس المنوال كتابه الشاعرى
« أساطير الحب والجمال عند الاغريق » الذى يقع فى
جزئين يضممان أساطير الاغريق التى وردت فى الملاحم
والأشعار اليونانية القديمة .

ولم تكن جهود درينى خشبة منصبة وحسب على نشر
الثقافة المسرحية الرفيعة الى جانب تناول التراث العالمى
وعلى نحو خاص تراث اليونان واللاتين .. بل كانت له
منذ أوائل حياته الأدبية جهوده النقدية التى كان يمكن له
أنه توفر عليها أن ترسخ تيار النقد المسرحى فى مصر .
بما اتسمت به من دراسات مقارنة تحيط احاطة شبيهة تامة
بتاريخ هذا الفن منذ أرسطو حتى العصر الحديث .

ولعل أهم هذه الجهود المبكرة ما كتبه فى منتصف الثلاثينات عن أحمد شوقى ، وهو أنه شاعر قصيدة كبير وليس شاعرا مسرحيا ، لأن شعره لا يصلح قط للاداء المسرحى ، بسبب ضعف البناء الفنى للمسرحية ، وتهافت الفكرة التى تنهض عليها أى الموضوع الذى يختاره . .

وفى منتصف الأربعينات عاد درينى خشبة وكرر نفس هذا الرأى النقدى ازاء أعمال عزيز أباظة فى المسرح الشعرى التى تتألف هى الأخرى من قصائد طويلة يتقوض بها البناء المسرحى الذى يعتمد على الضرورة والاحكام .

كذلك كتب درينى خشبة بضعة مقالات عن « أغنية الرياح الأربع » لعلى محمود طه الذى أصبح اسمه يتردد على الألسنة . . بعد أن غنى له محمد عبد الوهاب .

وهذه المقالات كانت ضمن سلسلة طويلة عن شعراء مدرسة أبولو التى ثارت على الكلاسيكية ممثلة فى شوقى وحافظ ، وتركت طابعها الابداعى على كثير من التجارب الشعرية التالية التى صدرت عن جماليات مماثلة . .

وترجع أهمية هذه المقالات الى أن درينى خشبة صدرها بمقدمة طويلة عن فن الشعر تنبئ عن مفهوم صحيح للشعر ، وإيمان عميق بالتجديد ، ولأنها أيضا ردت النزعة الرومانتيكية الرقيقة عند هؤلاء الشعراء الى أصالة الطبع المصرى وما يتميز به مزاج شعوب البحر الأبيض المتوسط ، لا الى شعراء الرومانتيكية الفرنسية فى القرن التاسع عشر ، كما زعم المستشرق الالمانى بروكلمان فى كتابه « تاريخ الأدب العربى » .

ودفاع درينى خشبة عن الأصالة ، لا يفهم منها الدعوة الى عدم الاطلاع على ثمار الفكر العالمى والانطواء على الذات ، على العكس تماما . لقد كان يعتقد أن أفضل شعراء العالم العربى وأبعدهم عن « الفقر الثقافى » ، أولئك الذين يقرأون باللغات الأجنبية المختلفة بالإضافة الى لغتهم القومية .

وقد تعرض درينى خشبة « للكوميديا الالهية » التى تدافعت حولها الآراء ، وذكر أن دانتى اطلع على القرآن الكريم والأحاديث التى انتقلت الى فرنسا ثم ايطاليا عن طريق الاندلس وصقلية قبل الحروب الصليبية وبعدها . وأنه سرق منها كثيرا من الصور والأخيلة ووصف الجنة والجحيم .

وتثبت الابحاث العلمية الحديثة أن درينى خشبة تعجل هذا الحكم القاطع لأن قدماء المصريين والبابليين ، واليهود ، والفرس ، والهنود ، وغيرهم عسرفوا الجنة والجحيم . كما أن المسيحية وتراث العصور الوسطى ، يفيضان كذلك برؤى وتهويمات القديسين عن عالم ما بعد الحياة .

ومن المسلم به أيضا أن أجنحة الخيال ظلت ملازمة للإنسانية فى كل العصور ، لا تتوقف عن الرفرفة بها فى أجواز الفضاء .

وقليل من يعرف أن درينى خشبة كتب القصة القصيرة ونشر بعضها فى « الرسالة والرواية » . كما كتب رواية

لم تنشر عنوانها « الانسانية تغنى » . . تتكون من ١٥٠ صفحة من القطع الكبيرة ، ونظم الشعر فى شكله العمودى ، والحر ، والمرسل .

وأذكر انى حاولت قبل كتابة هذا المقال ، أن أطلع على بعض نتاجه الأدبى للتعرف على همومه الفنية وأسلوبه فى التعبير . ولكنى لم أتمكن الا من قراءة بضعة قصائد تفضل بعرضها على بعد تردد ابنه الناقد الأدبى سامى خشبة .

ويبدو أن درينى خشبة كان يدرك بحس لا يخطيء ان استعداده الحقيقى يكمن فى النقد ، وليس فى الخلق الذى يمارسه لمجرد اللذة النفسية الخالصة . .

ولهذا قدم المجلد الشعرى المخطوط « خواطر جريئة فى مجاهل التاريخ والأدب » فى ١٨ ديسمبر ١٩٢٧ بقوله :

« قرأت وفهمت فكتبت . . وما أبالى بعد هذا قال الناس هو مخطيء أو مصيب . . ان بقدر شعورى أردت الا أكذب على نفسى ، وما دامت هذه الكلمات لى . . فماذا يخيفنى من الناس » . .

وهكذا ، عندما أراد لكلماته أن تنشر على الناس ولا تكون له وحده ، أثر الصمت واتجه بكل ثقله الى النقد والدراسة الأدبية .

ومع هذا فانى أستطيع أن أزعم قياسا على مواقف درينى خشبة ، ان النزعة الخلقية يمكن أن تمثل القوة

السائدة فى هذا الانتاج على غرار ما تتبدى فى سسائر
كتاباتى التى تتطلع فى خطها العام الى المثل العليا السامية
رامية الى الخير والمحبة والعدل .

وبعد . . .

فمما يدمغ الهامات أن يكون لنا كاتب كبير بهذا
الوزن مثل درينى خشبة ولا نأبه بجمع مقالاته المتناثرة فى
المجلات الأدبية المحتجة ونشر مخطوطاته المعرضة للضياع
واعادة طبع كتبه التى ليس لها وجود الآن فى سسوق
الكتاب .

ولا جدال أن مبادرة وزارة الثقافة بجمع هذا الانتاج
الكامل فى هذه الآونة بالذات ضرورة ملحة لا تحتمل
الارجاء .

رئيس خورى

لمعت فى سماء لبنان ، منذ بداية عصر النهضة فى القرن التاسع عشر حتى الحرب الأهلية فى سبعينات هذا القرن التى أبادت كل شىء ، مجموعة من المفكرين والأدباء والنقاد ، تفتحوا على أروع ما فى التراث العربى والحضارة الأوربية ، وأرادوا لبلادهم العربية أن تنهض من ليل الطغيان العثمانى والاستعمار الغربى ، وترتفع الى مستوى حضارى رفيع ، يقوم على الحرية ، والعدل ، والجمال .

واذا كان حصر هذه الأسماء - على أهميته البالغة - يخرج عن موضوع هذا المقال ، فحسبى الإشارة الى هذه الكوكبة التى تتألف من :

ناصرى اليازجى (١٨٠٠ - ١٨٧١)

أحمد فارس الشدياق (١٨٠٥ - ١٨٨٧)

مارون النقاش (١٨١٧ - ١٨٥٥)

بطرس البستاني (١٨١٩ - ١٨٨٣)

● مجلة « القاهرة » ، القاهرة ، نوفمبر ١٩٨٧ .

- يعقوب صروف (١٨٥٢ - ١٩٢٧)
سليمان البستاني (١٨٥٦ - ١٩٢٥)
أديب أسحق (١٨٥٦ - ١٨٨٥)
شبلې شمیل (١٨٦٠ - ١٩١٧)
أمين الريحاني (١٨٧٦ - ١٩٤٠)
جبران خليل جبران (١٨٨٣ - ١٩٣١)
عمر فاخوري (١٨٩٦ - ١٩٤٦)
حسين مروة (١٩١٠ - ١٩٨٧)
رئيف خوري (١٩١٣ - ١٩٦٧)

أولئك وغيرهم الذين يمثلون ، بمعارفهم الانسانية
ووعيتهم بالعصر في الفكر العربي الحديث ، تيار التحرر ،
والتجديد ، والثورة .

ولولا الظروف التاريخية المناهضة للتقدم ، التي تحرك
فيها هذا التيار ، في وطن مستعمر ، ومجتمع سلفي ، طبقي
طائفي ، تتحكم فيه التجارة ، ويزخر بالصراع والانقسام
والخرافة ، لأمكن لهذه الأسماء ، مع الأسماء المماثلة في
أنحاء الوطن العربي ، أن تقضي على كل أشكال التبعية
والرجعية والغيبات ، وتضيء مصابيح النهضة والمعرفة
التي لا تنطفئ - اذا تضافرت عليها عوامل الانتكاس -
الا بمقاومة كبيرة .

لهذا فإن احياء هذه الشخصيات التي طواها الموت ،
وغمرها النسيان ، سواء بالكتابة عنها أو نشر مؤلفاتها
وما خلفته من مخطوطات ، يعد ضرورة لا غنى عنها ، ان
أردنا أن نسترد - فى زمننا المتردى - المكتسبات الفكرية
والفنية التي نادوا بها بذهن وقاد ، فى اطار المفاهيم
الوطنية والقومية والانسانية التي اهتموا اليها .

من بين هذه الأسماء التي يزخر بها تاريخ لبنان
الثقافى ، نتناول فى هذه الصفحات رثيف خورى ، بمناسبة
الذكرى العشرين على رحيله ، فى الثانى من شهر نوفمبر
الحالى .

وفى البداية أود أن أذكر أن رثيف خورى ليس غريباً
عن مصر أو عن الثقافة المصرية . فعندما زار الدكتور طه
حسين لبنان ، فى صيف ١٩٥٥ ، وأرادت كلية المقاصد
الاسلامية أن تعقد مناظرة بينه وبين أحد الكتاب اللبنانيين
الذين يمثلون اتجاهها مخالفا لاتجاه طه حسين ، لم تجد
غير رثيف خورى لمساجلة عميد الأدب العربى فى
موضوع : « لمن يكتب الأديب ، للخاصة أم للكافة » .

ويتضمن كتاب رثيف خورى « الأدب المسئول » (دار
الآداب ، بيروت ، ١٩٦٨) نص المناظرة بينه وبين طه
حسين .

كما دعى رثيف خورى الى القاهرة ، فى المؤتمر الثالث
للأدباء العرب ، الذى عقد سنة ١٩٥٨ . وألقى فيه بحثه
الهام عن « واجبات الناقد ، فى خدمة القومية العربية » ،

الذى استهله بتوجيه التحية لمصر ، « مصر اليوم ، مصر الجمهورية ، طليعة العرب الى منطلق الحرية والنور » .

وتحوى مجلة « الآداب » البيروتية ، فى أعداد السنين السابقة على وفاة رثيف خورى ، العديد من المقالات التى ناقش فيها بعض الكتابات المصرية .

كتب رثيف خورى النقد والدراسة الأدبية والقصة والشعر والرواية والمسرحية الشعرية والمقال السياسى والسيرة والترجمة .

والأسطر التالية محاولة للتعرف على بعض الأفكار النظرية المتقدمة فى كتابات رثيف خورى ، التى تحتاج ثقافتنا المعاصرة أن تتمثلها جيدا ، وتفيد منها .

يرى رثيف خورى أن النقد مصاحب للأدب ، وأن كل أديب يضم فى اهابة ناقد ، يملك حاسة التذوق التى توجه ابداعه ، ويضطلع بمسئوليته ازاء الحياة .

والأدب ليس نشاطا جماليا بحتا ، أوليس مبنى وعبارة ، كما نجد فى النقد العربى القديم الذى اقتصر فى معظمه على الشكل ، وانما هو مضمون فكرى ، وموقف من الوجود ، وقيم خاصة بالانسان ، يدين بها الكاتب ويصوغها بأداء فنى جميل ، يتسق فيه الجزء مع الكل ، وتتماسك فيه الوحدة المركزية تماسكا عضويا مع التنوع ، وتقرب الأفكار ، وتتألف الوسائل مع الغاية فى سير الصنيع الفنى ، وتصميمه الأساسى .

وبدون هذا الجانب الفنى المعبر ، والقيم الجمالية ،
يتسطح الأدب ، ويفقد غناه ، ويتحول الى مقالات تقريرية ،
لا يشفع لها أهمية القضايا المطروحة ، ووضوح الرؤية .

أما المضمون فيرتبط ارتباطا وثيقا بالوسط التاريخى
الذى نشأ فيه ، وبالنظام السياسى القائم ، ليس كقوة أزلية
ثابتة ، ولكن كقوة قابلة للتغير الدائم ، وبالطبقة الاجتماعية
التي ينتسب اليها ، ولو أن رثيف خورى يعتبر أن الطابع
أو المحتوى الانسانى العام يعلو فوق كل الطبقات .

والنقد ، مثل الأدب ، لا يقف عند العرض والتفسير
والتحليل ، المنبت الصلة بالواقع . . وإنما يتجاوز هذا
الحد الذى يتعامل مع الانتاج الأدبى كوثائق جامدة ، الى
قياس فعاليته السارية فى البيئة التى صدر عنها ، ثم فى
بيئتنا المعاصرة ، وبيئة المستقبل .

ذلك أن النظر الى مطويات الماضى عند رثيف خورى ،
فى العلاقة الجدلية للزمن ، جزء من النظر الى الحاضر ،
ومن ارتداد مكنونات الغد ، والا فقد هذا الماضى معناه ،
وظلت حروفه ميتة ، لا تجرك ساكنا ، أو تدفع الى التوثب .

عبر هذا المفهوم يماثل النقد الأدب فى دوره كقوة
فاعلة ، موجهة ، تؤدى وظيفتها من خلال تبيان الجوانب
الاجابية والجوانب السلبية فى العمل الفنى .

ورثيف خورى ، بهذا المنهج ، يشسبه الى حد كبير
الناقد الكبير محمد مندور (١٩٠٧ - ١٩٦٥) فى مرحلته
الأخيرة التى تعرف بالنقد الأيديولوجى ، وهو المنهج

النقدى الذى يعتنى بالمضمون نتيجة صدوره عن عقيدة تؤمن بالوظيفة الاجتماعية للأدب ، وإن كان مندور لم يغفل - كما لم يغفل رئيف خورى سواء بسواء - القيم الجمالية، التى يؤكد أن اغفالها يخرج الأدب عن طبيعته كأدب .

ويتضح هذا التشابه أيضا بين الناقلين فى رؤيتهما المشتركة لعلاقة الأخذ والعطاء بين الأدب والحياة ، وفى الاحتفال بالوظيفة السياسية للأدب ، واستخلاص الأدب التقدّمى للقيم المحركة فى الحياة ، ذات القوة الإيجابية الفعالة على تطويرها ، وحث خطاها ، والنص على دور النقد فى توجيه الأعمال الأدبية والفنية .

ويقدم نقد رئيف خورى لأبى العلاء المعرى تطبيقا واضحا لهذا الاتجاه الأيديولوجى - العقائدى ، الذى يرفض ما فى شعر المعرى من دعوة عقيمة ، ويكرس ما فى شعره من هجوم على الحكام الظالمين والدجالين باسم الدين ، ومن اعلاء العقل .

وعلى الرغم من شدة الاختلاف بين شاعر كأبى نواس وشاعر كأبى العتاهية ، فقد رأى رئيف خورى فى استخفاف أبى نواس بالحياة ، وانغماسه فى غرائزها ، وتبذله ، ما يتساوى ، فى خطره ، مع عزوف أبى العتاهية عن هذه الحياة ، وزهده فيها ، فكلاهما لم ينظر الى الحياة النظرة الجديرة بها ، التى تستحقها ، أن فى ميزان الحقائق والأخلاق ، أو فى نطاق المسئولية الاجتماعية ، والحس بالواجب ، حيث لا استقلال للفرد عن المجتمع ، إلا فى القصص الخيالية وحدها .

والتوجيه عند رثيف خورى لا يعنى الاملاء من خارج
ذات الكاتب أو الشاعر . . ليس تقنيناً أو تلقيناً من قبل
الحزب أو الملك أو الحكومة ، لأن فعل الخلق فعل اختياري
حر ، له غاية اجتماعية وسياسية ، تأتي من بوتقة النفس ،
عن اقتناع عقلى ووجدانى بالحقيقة ، والخير ، والجمال .

ولا يقدم الاملاء الا السطحية والتفاهة والعقم .

ولكى يتجنب الكاتب مغبة هذا التلقين ، والوقوف تحت
رايات الآخرين ، لابد أن تكون له - مع المعاشية الخارجية
للمواقف والأحداث - حياته الفردية الخاصة المستقلة ، التي
يضيع بضياها .

وبفضل ايمان رثيف خورى الوطيد بضرورة الحركة
والتغيير ، وهو ما يعبر عنه بالصيرورة والنقلة ، نبع في
نفسه هذا الوعي الدقيق بالتعارض المحتوم بين الأدب
والسياسة . فالأدب منبر نقد صسام للدولة ، ولا نقد
الا بالحرية ، بينما الدولة تقلص من مجال الحرية الى
الحد الذى لا يمس مصالحها .

ويقدر رثيف خورى بقاء هذا التعارض ، الى أن تزول
التناقضات فى المجتمع ، التى تتحيز فيها الدولة لجانب
منها ، وتشكل قوة ضغط وقهر لخدمتها ، استبقاء
لحكمها .

وزوال التناقض فى المجتمع يعنى ، بصريح العبارة ،
اقامة المجتمع الاشتراكي ، الذى تنتفى فيه كل أشكال
الاستغلال .

وبنفس هذا الوعي يدرك رثيف خورى الصراع الدائم ،
الذى لا مفر منه ، بين الجديد الذى يولد ويتفتح على
الحياة ، وبين القديم المتخرق ، الذى يذبل ويتداعى ويموت ،
على مستوى الابداع ومستوى الواقع العملى : الذى
يقراءى له محكوما بقوتين : قوة « البناء الناشئة » ، وقوة
« الهدم المتقهقرة » ، ولكن علينا أن نبدأ دائما من جديد ،
« وقد ازددنا بقسوة التجارب ومرارتها خبرة وهمة
واقداما » .

ورغم أن ظواهر الطبيعة الحتمية ، اللامبالية بأحد أو
بشيء ، تختلف فى طبيعتها ومنطقها وقانونها عن الظواهر
الاجتماعية ، فإن اختبار مفهوم رثيف خورى النقدى حيالها
يتمثل فى دعوته الانسان الى تحدى هذه الطبيعة ، بما
حصله من شعاب المعرفة ، وبما يكتسبه من مهارة تقوى
سلطان يده على كبح جماحها ، وضبط عناصرها .

يعتبر رثيف خورى من غلاة المدافعين عن العربية
الفصحى باعتبارها لغة القومية العربية الجامعة لشعوبها
فى أدائها اللغوى . وهذه اللغة ، بما فيها من حيوية وجمال ،
لغة نامية ، لا تتجمد أو تفقد مجاوبتها للحياة ، والدليل
أنها عبرت عن حضارة كانت فى وقت من الأوقات طليعة
الحضارة فى العالم .

ومع هذا فإن تجديد لغة الكتابة والتماس صيغ مبتكرة
لن يتحقق ، كما يقول رثيف خورى ، الا بوحى من لغة
الشعب ، وهما فى صيغ الجمل العامية من مولدات تعبيرية
منبثقة عن العبقرية الشعبية .

وعن اللغة فى أدب الأطفال لم يكن رثيف خورى يجد حرجا فى استخدام العامية ، حتى يسهل فهمها للأطفال . وهو يحض الكتاب على استعمال الألفاظ والتراكيب المشتركة بين القصى والعامية ، على الرغم من الفرق البعيدة بينهما ، لأن العامية أحق بالاستعمال فى الأدب الذى يكتب للأطفال - للأطفال وحدهم . وعنده أن كل ألفاظ وتراكيب العامية يمكن تفصيها بلا تردد حين تقتضى الضرورة ، « وأنف اللغويين المتزمتين راغم » .

وكناقد عقائدى ملتزم ، نضجت أدواته الفكرية فى الأربعينات ، فى ظل تصاعد الالتزام الوجودى والاشتراكى فى أوربا ، كان رثيف خورى دائم التفكير فى قضايا وطنه ، جنبا الى جنب القضايا الأدبية .

رفض بشدة ما تنادى به مدرسة « الفن للفن » من أن الكاتب يكتب لنفسه ، وان كان بمقدوره أن يقرأ فى القصيدة الغزلية - حين تشع بالدلالة العامة - معنى سياسيا ملتزما .

وبمثل هذا الأفق النقدى الرحب كان رثيف خورى يضع يده بيسر على الصلة الحميمة بين التجارب والأجواء الخاصة ، وبين المعنى الانسانى العام .

ولأن الكتابة ، فى عقيدة رثيف خورى ، فعل اجتماعى ، يخاطب الكثرة ، نراه يتهم الكتاب والشعراء الذين يعتصمون بالأبراج العاجية ، بالخيانة للمجتمع والوطن والانسانية ، بسبب عدم مبالاتهم بمشاكل الحياة ، وفرارهم من تحمل مسئوليتها ، واهدارهم - من ثم - الحرية التى ترتبط بالمسؤولية .

سامى الدروبي

عرفت الحركة الثقافية فى بلادنا الدكتور سامى الدروبي فى الأربعينات من سنة ١٩٤٢ الى سنة ١٩٤٦ ، حين كان طالبا يدرس الفلسفة فى كلية الآداب ، جامعة القاهرة .
والى هذه المرحلة المبكرة من حياته العلمية يرجع ارتباطه الحميم بمصر ، الذى ظل متوهجا فى نفسه ، وإيمانه العميق بالوحدة العربية ، كماض عريق ، ومستقبل مشترك .

هذا هو الخط الذى مضى عليه سامى الدروبي فى حياته العلمية ، وعلى نفس الوتيرة قام بدوره الملحوظ فى الثقافة العربية .

ففى بداية عهد الوحدة بين مصر وسوريا ، عمل فى القاهرة ، سنة ٥٨ مستشارا ثقافيا بوزارة الثقافة المركزية، ثم مستشارا ثقافيا فى البرازيل . وفى سنة ١٩٦٦ اختير مندوبا دائما لسوريا فى جامعة الدول العربية ، حتى شغل، فى السنة التالية ، منصب سفير سوريا فى مصر .

● جريدة « المساء » ، القاهرة ، ٢٦ نوفمبر ١٩٧٦ .

وخلال هذه الفترات التي نستشعرها الآن ومضات سريعة من عمر الزمن ، اتيح للدكتور الدروبي أن يتصل بالحركة الثقافية في مصر ، ويتحاور مع كتابها ، وينشر جزءا كبيرا من انتاجه الرفيع ، في مجال الدراسة النفسية والترجمة الأدبية .

وتعد ترجمة الدكتور الدروبي الكاملة لأعمال الكاتب الروسي دوستويفسكي ، التي تعاقدت دار الكتاب العربي ، منذ عشر سنين ، على نشرها ، في تسعة عشر مجلدا ، من الأحداث الثقافية البارزة ، التي سيطر اسم سامي الدروبي مقترنا بها في وجدان القراء العرب .

كما أن ترجمته لثلاثية الكاتب الجزائري محمد الديب ، « الدار الكبيرة - الحريق - النول » ، التي أتمها سنة ١٩٦٠ ، ولم تنشر إلا سنة ١٩٧٠ عن مؤسسة الهلال ، في سلسلة « روايات عالمية » ، من الإضافات الهامة أيضا ، التي ردت غربة الأدب الجزائري الحديث الى أصله العربي الذي لا انفصام عنه .

لذلك تعتبر وفاة الدكتور سامي الدروبي في دمشق ، في الثامن عشر من فبراير ١٩٧٦ ، بعد صراع طويل مع المرض ، خسارة فادحة لمصر وللمثقفين المصريين ، بمثل ما هي خسارة فادحة للقطر السوري والمثقفين السوريين .

والى جانب جهود الدكتور الدروبي في الترجمة ، التي قدمت روائع الآداب العالمية، الكلاسيكية والحديثة ، فللدكتور سامي الدروبي كتابان آخران على جانب كبير من القيمة ،

صدرا عن دار المعارف بمصر ، ضمن منشورات جماعة
علم النفس التكاملى التى أشرف عليها الدكتور يوسف
مراد .

الكتاب الأول : «علم الطباع ، المدرسة الفرنسية » ،
١٩٦١ .

الكتاب الثانى : « علم النفس والأدب » ، ١٩٧١ .

ترجع أهمية هذين الكتابين الى أن سامى الدروبي حاول
بهما أن يؤصل فى الثقافة العربية المعاصرة الاتجاه النفسى
الذى لم يقدر له أن يصمد طويلا فى الساحة الأدبية ، على
غرار الاتجاه الاجتماعى ، أو الاتجاه الشكلى ، أو
التفسىرى .

واعتقد أن أى محاولة قادمة لهذا الاتجاه النفسى فى
الكتابة النقدية ستجد فى هذين الكتابين بالذات لسامى
الدروبي منهجا متطورا ، يمكن أن تستفيد من تطبيقاته فى
تشديد ابنيتهما .

وتوفر الدكتور سامى الدروبي على هذا المبحث النفسى
يجىء ضمن اهتمامه الكبير بالفنون المعاصرة .

تحت تأثير هذا الاهتمام ترجم الدكتور الدروبي بعض
مؤلفات الفيلسوف الفرنسى برجسون ، وفى مقدمتها كتابه
« فن الضحك » (الكتاب المصرى ، ١٩٤٧) ، الذى يعد
من المراجع الأساسية للمهتمين بالكوميديا كفعل اجتماعى
يفى بأغراض اجتماعية . كما ترجم كتاب « مسائل فلسفة

الفن المعاصرة « لجان مارى جوبو (دار الفكر العربى ،
١٩٥١) .

وخلاصة الموقف الذى أدركه وآمن به سامى الدروبى ،
فى القضية المطروحة منذ القرن التاسع عشر ، بين العلم
والفن ، أن العلوم مهما تقدمت ، باكتشاف القوانين
الطبيعية الموضوعية ، لن تجهز على الفن ، لأن لكل منهما
غاية مختلفة ، تلبي حاجات مختلفة . ففى المعرفة العلمية
نعنى بالكماليات ، برب الشئ الى سماته الأساسية المجردة ،
حتى يغيب وراء التصوير العقلى . أما فى التجربة الفنية
فاننا نتعامل مع الآحاد ، بكل خصائصها الفريدة المميزة ،
وتنخرط فى جزئياتها الصغيرة .

وعلى الرغم من التركيز الذى خصه سامى الدروبى
للدراسة النفسية ، الا أنه يثبت فى كتاباته أن هذه الدراسة،
فى النهاية ، دراسة جزئية ناقصة ، ومالم تتكامل مع
الدراسة الاجتماعية ، فلن تستطيع أن توفق الى اجتياح
كل ما يتصل بالأثر الأدبى .

ولكنه ، من ناحية مقابلة ، كان يجزع من التفسير
« الميكانيكى » المتزمت ، الذى يجعل الأديب مجرد مرآة
تعكس البيئة ، ولا تتجاوز أحلامه أحلام الطبقة التى ينتمى
اليها . لأن البصيرة الأدبية لا تخضع خضوعا مطلقا
للمساحات المرسومة سلفا ، بل يمكن أن تمضى فى مسافات
ومناطق أبعد مما يقدر لها .

يعنى هذا الموقف أن الدراسة النفسية فى يقين الدروبى
لا تملك وحدها الكلمة الأخيرة الحاسمة بصدد النصوص

الأدبية ، وانها ، أيضا ، لا تنتمى الى النقد التقييمى لهذه
النصوص .

ذلك أن المعرفة البشرية فى نمو مستمر ، أو تصعيد
مستمر . ونتيجة لهذا تتخطى دائما كل ما تصل اليه .

أضف الى ذلك أن الأدب والفن أدب وفن فى المحل
الأول ، وأدوات النقد لاشكالها التعبيرية ليست هى أدوات
العالم النفسى وحدها ، التى يصعب عليها أحيانا أن تحيط
بكل ما ينطوى عليه العمل الفنى من صبوات ، لا تتصل
اتصالا مباشرا بمبدعها .

حسب الدراسة النفسية أن تحلل الآثار الأدبية والفنية،
وتحدد العالم الذى تتحرك فيه ، فى ضوء شخصية الأديب
والفنان ، بوضع أصابعها على ملامح النفس الأولية ،
وسمات الطبع المغروس ، طالما أن النفس الانسانية ، كما
يؤكد العالم النفسى يونج ، هى الرحم الذى تتكون فيه
شتى مبدعات العلم والفن .

وإذا كانت هذه الدراسة النفسية عنده تعد بمثابة
مقدمة توضح بعض الجوانب الخاصة للعمل الفنى فإنها
لا تطمح على الاطلاق الى بيان مستواه الجمالى ، أو تحليل
قيمه الذاتية ، التى يقع عبؤه على الناقد المتخصص .

ومثل هذا التحفظ الذى يطرحه الدروبي يومىء الى
أن النقد الأدبى والفنى يبدأ من حيث ينتهى العالم النفسى،

أو بمعنى آخر ، هو جماع المعارف المتصلة بطبيعة الشخصية ، و صلب تكوينها ، واستعداداتها الفطرية ، مدركة بأدنى ذى بدء من قبل الناقد ، بالقدر الذى يتهيأ له من بعد الوقوف على تجلياتها الابداعية ، واستشفاف معانيها الكامنة ، ودلالاتها المرتبطة بالعصر .

سعد الخادم

لم يهتم أحد من الباحثين فى مصر بدراسة الفنون والحرف والصناعات والأزياء والرقص والمعتقدات الشعبية كما اهتم بها الفنان الراحل سعد الخادم (١٩١٣ - ١٩٨٧)

يتجلى هذا الاهتمام أوضح ما يكون فى نحو عشرة كتب صدرت لسعد الخادم ، وأكثر من عشرين رسالة علمية أشرف عليها ، تستكمل أبحاثه المتخصصة فى توثيق معرفتنا بتراث وفنون الحياة الشعبية ، التى تمثل روح الأمة ، وهويتها ، وسماتها الأصيلة .

والتوجه الى التراث الشعبى بدأ فى أنحاء العالم ، كما يرى سعد الخادم ، فى نهاية القرن الماضى ، على تفاوت الجهود التى قدمت حوله ما بين النجاح والافاق ، كما نجد فى أعمال برديوين وكورساكوف الموسيقية فى روسيا ، وفاجنر فى المانيا ، وتصوير ميليه فى فرنسا ، وكروم وكونسابل فى انجلترا ..

أما فى مصر ، فيؤرخ هذا التوجه بالانبعاث الوطنى ، وبالبحث عن الهوية القومية ، الذى بلغ قمته فى ثورة

● مجلة « الدستور » ، لندن ، ٢٢ فبراير ١٩٨٨ .

١٩٥٢ ، التى كان لها فضل كبير فى تهيئة المناخ لجمع
ودراسة وتنمية هذه الفنون الشعبية ، من الزاوية
الاجتماعية ، وما صاحبه من استلهاام لها .

واذا كان من المسلم به أن العناية بهذه الفنون يحمل
خطر التركيز على المحلية والاقليمية ، ومن ثم العزلة
والانغلاق عن العالم ، فقد كان سعد الخادم ينظر الى الفن
الشعبى فى وشائجه بالثقافة العالمية ، فى المعانى المشتركة،
والارتحال من مكان الى مكان .

وهذا دليل على عدم التعارض بين الثقافة القومية
- والفنون الشعبية جزء منها - وبين الثقافة الانسانية .
فالابداع التلقائى للشعب ، رغم انه ابداع جزئى بطبيعته ،
قوة انسانية عامة ، توثق الروابط بين البشر . كما انه
مصدر من مصادر التحرر الفكرى ، لا يطمس التراث القديم
منه عنصر المعاصرة والتحضر ، بل يخدم أغراضه ،
ويرتفع به ، فى مقاييس الجمال ، الى المستوى العالمى .

هذه هى نظرة سعد الخادم فى كتبه ، فى خطوطها
العريضة . وهى نظرة أحادية ، رومانسية ، فيها مبالغة
أو سخاء ، وقد تكون محل اعتراض أو اختلاف فى الرأى،
لأن الأبحاث العلمية تثبت أن الفنون الشعبية فيها رواسب
من الجمود والتخلف ، بقدر ما فيها من الحركة والتطور ،
ان لم يكن بنسبة أكبر ، بسبب ما يتعرض له الشعب - فى
مراحل من تاريخه - من نكسات ، وخضوع لقوى القهر .

والحق ان سعد الخادم أشار ، مجرد إشارة ، الى
ذلك ، فى كتابيه « تصويرنا الشعبى خلال العصور »

(المكتبة الثقافية ، أكتوبر ١٩٦٣) و « الرقص الشعبى فى مصر » (المكتبة الثقافية ، ١٩٧٢) ولكن دون أن يستوقفه ما فى هذا التصوير أو الرقص من ثبات دائم ، أو تحريف .

كذلك يرى عدد من النقاد أن تقديم الفنون الشعبية فى أعمال جديدة ، بقصد تطويرها ، عبارة عن تزوير أو تزيف لها ، لأن هذه الأعمال من خلق فنان معسروف ، (بورجوازى عادة) ، يتاجر فى المدينة بما يصنع ، بينما الفنون الشعبية أفران جماعى ، من عمل أجيال متتالية . .

والى جانب هذه الأبحاث التى كرس سعد الخادم حياته لها ، لكى يسجل ما فى هذه الفنون من كنوز ، قبل أن تضيع وتندثر ، مارس أيضا التصوير ، وتنقل بين عدة أساليب من بينها التعبيرية . الا أن أهم مراحلها بلا شك استقلاله الحساس المتفهم للفنون الشعبية ، فى الخطوط والألوان والموضوعات والرؤى .

ومن هذه المراحل بقيت بعد رحيله مائة لوحة ، تسعى زوجته الفنانة عفت ناجى ، هذه الأيام ، للاتفاق مع وزارة الثقافة على بناء قاعة فى حديقة متحف شقيقها محمد ناجى بالهرم ، باسم سعد الخادم ، تحتفظ فيها برسومه وكتبه ومخطوطاته ورسائله وأشياءه ، التى جمعها فى حياته من الأسواق الشعبية فى الريف ، واعتمد عليها فى مؤلفاته ، لكى تكون بمثابة مركز ثقافى يفيد كل من يبحث عن الشخصية المصرية ، فى أبداعها الشعبى المتنوع .

لقد استطاعت دراسات وأبحاث سعد الخادم فى الفنون الشعبية أن تزيل الكثير من الغبار وسوء الفهم الذى يطمس

مفاهيم وجماليات الانتاج الشعبي ، الروحي والمادى
الملموس ، الذى يبدو - نتيجة عدم فهمنا وتذوقنا له -
بسيطاً ، ساذجاً ، جافاً ، خشناً ، على حين أنه فى كثير
من نماذج المختارة ، بالغ العمق ، والغنى ، والتماسك ،
يمكن للفنون الحديثة ان تفيد منه بالفعل ، ان عرفت كيف
تتجاوز قشوره السطحية ، وتتغلغل الى أعماقه .

ولا يخرج ما فعله سعد الخادم عن ذلك . أدرك بوعى
هذه القيمة الكامنة ، وراء الفاصل الزمنى السحيق ، الذى
يصل الى حد الانقطاع ، بيننا وبين هذه الفنون ، وزيادة
التباعد بين الفنون الرسمية والفنون الشعبية ، وضالة
ما يكتب عنه ، خاصة منذ ارتدت الدولة فى مصر ، فى
عهد السادات ، عن مسيرة الثورة فى التنمية الثقافية
والاجتماعية والديمقراطية ، واغلاق كل النوافذ المؤدية
الى التحول الاجتماعى ، واستبدالها بسياسة تابعة ، تحمل
عبر الاعلام شعارات براقة تتناقض مع دلالتها الواقعية
الظاهرة .

ويمكن أن نضيف أيضاً ما تعرضت له هذه الفنون من
اضافات خارجية ، تقتحم أشكالها الأصلية . والمطبوعة
تأثيرها السيئ عندما تفقد أمانتها . وعلى نفس الشاكلة
سائر وسائل الاعلام ، التى استطاعت أن تحول هذه الفنون
الى فرجة سياحية ، خالية من المضمون ، تكرر بها قيم
التردى .

حاول سعد الخادم بكتبه وأبحاثه منذ الخمسينات أن
يؤدى دوره فى تفسير الانتاج الفنى والحرفى بالظروف
المصاحبة لهذا الانتاج ، والمعتقدات التى يقترن بها ،

والأغراض التى يستهدفها ، مبينا ان الذين ينظرون بأزدراء الى هذه الفنون - بسبب تشبيعهم بأفكار طبقية سالفة - لن ينجحوا بحال فى الاستفادة منها ، أو التعبير عنها .

والفنون الشعبية ، كالفنون الرسمية ، تعتمد على صيغ فنية عديدة ، كالكناية ، والمجاز ، وتحطيم قواعد المنظور ونسبه ، حتى تخفى معانيها لسبب أو لآخر ، ولضاعفة التأثير على المتلقين فى نفس الوقت .

ورحلة الفنون الشعبية فى مصر من العصر الفرعونى ، الى اليونانى ، الى الرومانى ، الى القبطى ، الى الاسلامى ، الى العصر الحديث ، تعكس الحياة فيها منذ كانت الرسوم والنقوش على الأحجار والحيطان والآنية الفخارية ، بأسلوب تغلب عليه الزخرفة ، والخطوط المتعرجة التى ترمز الى جريان الماء ، والأشكال الهندسية البسيطة ، مثل المربعات والمثلثات ، التى ترتبط بالزراعة .. الخ .

فى هذه الرسوم الفطرية المبكرة ، التى نجد ما يماثلها على صخور الجبال فى الجزائر فى الأزمنة القديمة المعاصرة لها ، نلاحظ حرية وجراة فى التعبير ، لا تقيد فيه بأى أنماط .

ولكن حين استخدم ورق البردى ، بدلا من الأحجار ، اكتسبت الرسوم والنقوش دقة وحدقا .

ولعل أهم ما فى أبحاث سعد الخادم عن الفنون الشعبية ، عدم الاقتصار عليها ، وإنما يستعين فى فهمها بالمتعابير الفنية الأخرى ، كالموال ، والأغاني ، والرقص ،

والأزياء التى تعد بمثابة رموز وإشارات ولغة تعبير ، فعلها من فعل السحر ، وليست مجرد كساء للأجسام يقيها البرد والحر ، أو يجنب الأشخاص الشعور بالخجل .

كما يرى فى تحريف رسوم الإنسان والحيوان والنبات طرافة تشبه الفكاهات الشعبية الظرفية ، التى تسخر بلا جرح أو حقد ، وتتميز بالتفاؤل والاستبشار .

إن القواعد التى تحكم الأعمال الفنية المختلفة واحدة فى جوهرها ، وإدراك قواعد وأنماط فن معين يساعد على إدراك القواعد والأنماط فى سائر الفنون .

وتأثر الفنون بما سبقها سمة واضحة ، لا تحتاج إلى جدل كثير . فالمنسوجات القبطية متأثرة بالفنون اليونانية والرومانية ، بل إن الفنانون الأوربية الحديثة ، فى اتجاهاتها التجريدية والرمزية ، أخذت الكثير من التراث القبطى ، ممثلاً فى المخطوطات الدينية المصورة ، التى تكتنز بالخبرة والمعرفة . كما أخذت من التجريد الإسلامى .

ولاشك أن رحيل سعد الخادم يعد خسارة فادحة ، فى مرحلة نفتقد فيها الطريق الصحيح الذى اهتدى إليه باجتهاده الخاص ، وعرض بعض ما فيه من عناصر ثمينة ، يمكن أن تجدد فنوننا تجديداً شاملاً ، مهما كان الخلاف معه حاداً ، حول رأى هذا ، أو تفسير هناك .

سلامه موسى

يكتمل فى شهر أغسطس ١٩٨٣ ربيع قرن على وفاة الكاتب المصرى سلامه موسى ، صاحب المؤلفات الأدبية والعلمية المتقدمة ، التى شاركت فى صنع أكثر من جيل من المثقفين فى مصر والعالم العربى ، ارتبط فكرهم بالحدائث، والتزم بقضايا الشعب والوطن والتقدم .

ذلك أن سلامه موسى كان يرى أن المثقف الذى يعيش فى برج عاجى ، بعيدا عن الكفاح السياسى ، وعن العصر الذى ينتمى اليه ، مثقف يخون رسالته ، لأنه لا يقف على نبض العالم ، ولا يشعر بنغمات العصر .

ولأن أهداف سلامه موسى كانت تعميم الثقافة بكل فروعها للشعب ، حتى تمتزج بدمه وتصبح جزءا من روحه، وتوعية الشعب بحقوقه وواجباته ، وتنمية طاقته على التفكير ، لا نجد فى أدبه - كما نجد عند المتخصصين - احتفالا ملحوظا باللغة ، يتعالى به على القراء ، وإنما نجد الأسلوب التلغرافى المباشر ، المعبر بلا تصنع عن تفكير واضح ، الملىء فى الوقت نفسه بالابتكارات ، الذى يؤدى

● جريدة « الانوار » ، بيروت ، ٤ أغسطس ١٩٨٣ .

المعنى الكبير بأوجز تعبير ، وأدقه ، وأقربه الى لغة الحياة الواقعية .

ولم يكن هذا الأسلوب ، الذى يعتمد على بلاغة المضمون لا بلاغة اللفظ ، من انشاء سلامه موسى ، ولكن سبقه اليه الدكتور يعقوب صروف فى مجلة « المقتطف » التى كانت من أهم المجلات التى شكّلت ، مع مجلة « الجامعة » لفرح أنطون ، وجدان سلامه موسى الذهني فى سن الخامسة عشرة والسادسة عشرة ، واتاحت له الاطلاع على الأدب الأوربي .

كما كان لسفر سلامه موسى الى باريس ولندن ، فى أوائل هذا القرن ، والتقاءه بالأفكار الجديدة التى تقعع بها أوربا ، ما مكنه أيضا من الضرب فى آفاق المعرفة المختلفة ، والاحاطة بالثقافة الابداعية ، التى تقوم على الابتكار ، مما جعله يرفض ثقافة الحفظ والاسستظهار المتوارثة ، ويندد بها فى كتاباته .

ويعد سلامه موسى من أكثر كتاب عصره اهتماما بسرد سيرته واختباراته الفكرية عبر مراحلها المختلفة ، بحيث لا يكاد يترك لناقد فضلة يتناول فيها هذه الحياة الفكرية الخصبة التى عرضها عرضا موضوعيا ، منذ كان تلميذا صغيرا فى السنة الأولى الثانوية ، حتى تعدى السبعين وهو يحتفظ بشبابه النفسى والذهنى .

ومن يطالع « تربية سلامه موسى » ، و « هؤلاء علموني » ، و « حياتنا بعد الخمسين » ، وعشرات الفصول المتناثرة فى أكثر من أربعين كتابا ، يتضح له بجلاء شخصية هذا الرائد الفكرى الكبير ، الذى جمع بين عقل العلماء وقلب الأدباء ، ايمانا منه بأن الاسراف فى

التخصص الواحد مناهض للإنسانية ، لأن صاحبه ينفصل
عن الظاهرة الكلية ، وهذا يضر أكثر مما ينفع .

ويذكر سلامة موسى أنه يولد من جديد مع كل مفكر
عظيم طالعه، مثل : داروين ، فرويد ، ماركس ، جوركي
تولستوى ، إبسن ، فى الفكر العالمى . وابن خلدون ،
وابن رشد ، وأبو العلاء المعرى ، فى التراث القومى .

ويمثل الفكر الاشتراكى جوهر العقيدة الانسانية التى
آمن بها سلامة موسى ، وكرس حياته من أجلها ، فى
وقت كانت فيه هذه الدعوة تصطدم بالاستعمار الأجنبى .
والرجعية .

والفكر الاشتراكى عند سلامة موسى ليس فقط الكفاية
والعدل والصناعة والمدنية وحرية الفكر والقضاء على
الاستعمار ، ولكنه أيضا المساواة بين الجنسين ، وارتباط
الأدب بالمجتمع ، وتمسك الانتاج الثقافى بأهداف التطور
والتجديد ، لأنه برهان الحياة من جهة ، وواجب دينى
وأخلاقى من جهة ثانية .

ونتيجة لهذا الموقف الملتزم ، الذى يتطلع الى الإصلاح
والتغيير ، أصبح سلامة موسى مصدرا لقلق المجتمع ،
وقوة لتحريكه ، ضد عبدة الأوثان القديمة ، دعاة الثبات
والجمود ، الذين يعيشون فى الماضى ، لا فى الحاضر .

كان سلامة موسى من المفكرين المصريين القلائل الذين
تتطابق حياتهم مع أفكارهم وخواطرهم .

ذلك ان المعرفة الموسوعية التى اكتسبها وآمن بها ،
من خلال المطالعة والتجربة ، كانت جسره الى العقيدة ،
ومنهجها فى التعامل .

ويمكن تلخيص الأفكار الأساسية التي دعا اليها سلامة موسى فيما يلي : تحرير الفكر والفرد ، عن طريق الاشتراكية والديمقراطية والتصنيع والتمدن ، الى جانب الاحاطة بالتاريخ البشرى عبر عصوره المتتالية .

أما بالنسبة للثقافة فكان هدفه خلق ثقافة عصرية ذات غاية انسانية ، ترتبط بالمجتمع ، وتستخدم أسلوبا جديدا سهلا ، ليس فيه تقعر القدماء وزخارفهم الشكلية ، وانما تنبض بروح الشعب السامية .

وهذه هي البلاغة العصرية ، الخالية من البهارج والتزاويق ، التي تصبح فيها الكلمات فى خدمة الفكرة ، والأسلوب فى مستوى المضمون .

ومثل هذا الثقافة الواعية بمشاكل المجتمع وهمومه ، هي التي تنير العقل وتثري الوجدان ، وتكسب الحياة دلالة تدفع بها على مدارج الرقى .

وعلى الرغم من ايمان سلامة موسى العظيم بعلوم الغرب وآدابه وفنونه ، فى وجوها المتقدمة ، الا انه لم يكن يقبل ترسم الحضارة الغربية بحذافيرها ، لأنه يدرك عيوبها الجوهرية ، التي تتناقض مع أفكاره ومبادئه وأحلامه .

وأفدح هذه العيوب أنها حضارة عدوانية ، تعتمد على التنافس وتنازع البقاء ، لا على التعاون الاشتراكى .

وهذا الوجه الانفرادى للحضارة الغربية ، الذي لا يقيم وزنا للآخرين ، كفيل عند سلامة موسى برفضها ، والحض فى كتاباته على القيم الاجتماعية ، وعلى التسلم بالعلوم الحديثة ، التي تؤدى الى الاختراعات والاكتشافات ، حتى لا تكتسحنا بشروورها ، ان لم تكن اندادا لها .

سليمان البستاني

توافق سنة ١٩٧٥ ذكرى مرور نصف قرن على وفاة الأديب اللبناني الكبير سليمان البستاني (١٨٥٦ - ١٩٢٥) الذى يعد أحد رواد النهضة العربية ، التى بدأت فى أوائل القرن الماضى ، بعد قرون طويلة من الخمود .

وتذكر مصر سليمان البستاني لأنه زارها أكثر من مرة ، أثناء تجواله الدائم فى الشرق والغرب ، ولأنه نشر فيها ، سنة ١٩٠٤ ، أى منذ سبعين سنة ، ترجمته الشعرية الكاملة لالياذة هوميروس ، التى تعتبر ، فوق مقدمتها النقدية الرائدة ، التى ناقشت معظم القضايا التاريخية المتصلة بالشاعر اليونانى العظيم ، أهم أثر ترجم الى العربية ، خلال النصف الأول من هذا القرن على الأقل .

ولأن الأوساط الأدبية المعاصرة وجدت فى ظهور هذه الترجمة أكبر حدث أدبى ، استقبلتها الصحف فى العواصم المختلفة بالتقدير البالغ ، وهذا يؤكد نضوج الوعي الثقافى فى تلك الأيام ، وأقيم للمترجم حفل تكريم فى فندق شبرد حضره أعلام الثقافة العربية فى مصر والشام .

● جريدة « المساء » ، القاهرة ، ١ ديسمبر ١٩٧٤ .

كذلك نشر سليمان البستاني فى القاهرة ، فى أول
اكتوبر ١٩٠٨ ، عقب اعلان الدستور العثمانى من جديد،
كتابه الهام « عبرة وذكرى » الذى تناول فيه تاريخ الدولة
العثمانية فى ماضيها وحاضرها ، حتى تؤخذ العبرة من
الذكرى ، وطرح آراءه ازاء نظام الحكم ، وقضية الحرية
بالنسبة للفرد والمجموع ، وبالنسبة للصحافة ، وأساليب
التعليم ، وكيفية انماء موارد الثروة فى البلاد المتخلفة ،
عن طريق تأميم المواصلات والعناية بها وبالسياحة ،
ووسائل الاصلاح الاجتماعى الأخرى ، مسترشدا بالتقدم
الحضارى الذى لمسه بنفسه فى أوروبا وأمريكا .

واهتمام البستاني الأديب بالسياسة ليس اهتماما
نظريا عابرا يصدر عن تنوع ثقافته واتساعها ، بل اهتمام
رجل السياسة فى المحل الأول ، الذى لا يتصل من تبعاتها
مهما كان الثمن .

ولم يكن يخفف من وقع الانصراف عن الأدب الى
السياسة ، الا أنه لم يسيء بذلك لأحد سوى نفسه .

ومع هذا فاسم الأديب — لا السياسى — هو الذى ظل
حيا على الأيام ، كنجمة الليل ، لا تنطفىء أبدا .

ولاشك أن الظروف التاريخية التى نشأ البستاني فى
ظلها ، هى التى هيأت له هذا الموقف المعقد ، كمترجم
كبير ، وناقد صاحب اتجاه أصيل فى النقد والأدب المقارن
والتراث العربى ، ومصالح وطنى على وعى تام بمحنة
بلاده ، وسبيلها المحتوم نحو التقدم .

وتتمثل هذه المحنة التي عمت الدولة العثمانية أثناء حكم السلطان عبد الحميد الثانى ، أعتى سلاطين آل عثمان ، فى مصادرة الحرية ، واىذاء الأفراد بأقل شبهة ، والاستيلاء على مالهم ، وتحويل الصحافة الى أبواق تمجيد أو إيقافها .

وفى الأسطر التالية نبدأ بالتعرف على الظروف الخاصة التى نشأ البستانى خلالها .

ولد سليمان البستانى فى مزرعة بكشتين ، وهى احدى مزارع قرية الدبية من اقليم الخروب . وفى طفولته التحق مدة ثمانى سنوات بالمدرسة الوطنية الأولى التى أسسها فى بيروت المعلم بطرس البستانى (١٨١٩ - ١٨٨٣) ، وتلقى التعليم على يدى علمين من أعلام النهضة الأولى ، هما ناصيف اليازجى ، ويوسف البشير ، وكلاهما لم يأخذ المعرفة عن أحد ، بل حصل عليها بجهوده الذاتية ، وقد كانت العربية والسريانية أولى اللغات التى تعلمها البستانى . وما ان تخرج وهو دون العشرين حتى دعاه المعلم بطرس البستانى الى التدريس فى نفس المدرسة ، الى جانب التحرير فى مجلة « الجنان » الأدبية التى أسسها بطرس البستانى سنة ١٨٧٠ ، وصحيفة « الجنة » السياسية التى تأسست بعدها بقليل ، ولم يلبث سليمان البستانى أن ترك مهنة التعليم كلية وتفرغ للكتابة وحدها .

ويشير البستانى فى مقدمة « الالياذة » الى أنه نظم الشعر فى هذه السن . ولكن لما لم تواته قريحته ، طوى هذه التجربة ، واعتبرها تطاولا على فن دخله من غير بابيه .

وإذا كان البستاني فشل حقاً في أن يستهل حياته
الأدبية شاعراً ، فقد ختمها بقصيدتين من روائع الشعر
الحديث ، بعد أن عاش ، بكل حواسه ، الفن الخالد ،
مجسداً في ملحمة هوميروس • هاتان القصيدتان هما :
« الداء » و « الشفاء » • وصف في القصيدة الأولى الداء
الذي برح به في سويسرا ، وحول جزء الزمن الى دهر ،
وبداً القصيدة الثانية بقوله :

أفق ولو حيناً قبيل الرحيل

لم يبق من صحوك الا القليل

أفق ، فذى شمسك راد الأصيل

ان أدنت بالمعبور • • عم الظلام •

ونمت عارى الشعور • • بين النيام •

وفاتك الحس ، وسمع الكلام •

والمنطق العذب ، ومرآى الجميل •

الا أنه استطاع ، في هذه المرحلة الباكرة نفسها ، أن
يحيط أحاطة شبه تامة باللغات الأنجليزية والفرنسية
والايطالية ، وهى بعض اللغات التى ترجمت اليها الايامنة ،
واعتمد عليها البستاني فى المقابلة بينها وبين تعريبه لها •
كما استطاع أن يلم أيضاً بعدد آخر من اللغات مثل
الهنغارية ، والبرتغالية ، واللاتينية •

وتحت تأثير ميله الجارف للرحلة والاستطلاع سافر
البستاني سنة ١٨٧٦ الى العراق ، واشتغل فى أكثر من

وظيفة ، يسرت له مخالطة بعض القبائل العربية ، وممارسة التجارة معها ، واستقراء أقوال ثقاتها ، خاصة قبائل الصلبة التي اكتشفها وخصها ببحث تاريخي شامل لم يسبق اليه ، فضلا عن كتابه المخطوط « تاريخ العرب » الذي تضمن معلومات وافية عن حياة قبائل الجزيرة العربية ، دونها أثناء تجواله بين ربوعها .

وعندما علم البستاني بأشقداد المرضى على أبيه عاد الى لبنان سنة ١٨٨٥ ، واشترك مع الأخوين نجيب ونسيب بطرس البستاني في اتمام الجزء التاسع من دائرة المعارف البستانية التي صدرت بعد سنتين من عودته الى بيروت ، وفي سنة ١٨٨٨ اتجه الى القاهرة ، حيث نظم أول بيت من الالياذة التي تمت عبر أسفاره في أفريقيا وآسيا وأوربا .

ومن القاهرة سافر سليمان البستاني الى الهند ، فبلاد العجم ، فالعراق مرة أخرى ، فالاستانة ، فأمريكا ، فالاستانة من جديد حيث استقر بها بضع سنين ، انتقل بعدها الى القاهرة ، التي كان يعدها موردا عاما تمتد منه جداول المعرفة العذبة الى سائر الأطراف العربية ، أو ، كما نقول بلغة اليوم ، مركز إشعاع الثقافة العربية .

وفي القاهرة أتم البستاني عمله الخالد ، ووضع له مقدمة ضافية تقع في مائتي صفحة من القطع الكبيرة ، تناولت في قسمها الأول شخصية الشاعر اليوناني وحياته وإنتاجه ، وكلها لايزال محل نقاش بين العلماء ، وكتب أيضا الجزء الأكبر من الشروح التي حوت ما يقرب من مائتي بيت شعر من التراث القومي ، تتصدى لنفس معاني

الالياندة ، وبعض الأحداث المتشابهة فى التاريخ والأخلاق
التي كانت مألوفة أيضا فى ظل البداوة العربية .

ويذكر جوزيف الهاشم فى صفحة ٥٤ من كتابه
« سليمان البستاني والالياندة » الصادر عن منشورات دار
الكتاب اللبنانى للطباعة والنشر سنة ١٩٦٠ ، أن أحمد
شوقى نقل الى البستاني فى القاهرة رغبة الخديو بان تهدى
الالياندة اليه ، وله كل ما يريد ، ولكنه رده شاكرا وأهدى
كتابيه الى والده ، وهو فى عالم الأرواح ، لأنه « أولى به
من كل حى وميت » .

ولا اعتقد أن مثل هذا الموقف يحتاج الى تعليق ، أو
يمكن أن تخفى دلالته على أحد . ان من سما الى معارج
الفن والجمال ، وعاش فى صروحها المنيفة ، تتقوض أمامه
كل الماديات .

ويرجع تخلف العالم العربى فى عرف البستاني الى
أنه يقف جامدا خاملا ، وسط الحركة المستمرة للعقل
البشرى التى محصت التاريخ وضربت فى مجاهل الأرض ،
وسهلت العلوم القديمة ، وأوجدت علوما جديدة فى كل باب
من أبواب المادة والاجتماع ، وفتحت للعمران سبلا لم تكن
فى الحسبان ، و « حامت حول المجهولات حومة استحلّت
بها الكثير من غوامض الطبيعة ، واكتشفت الاختراع
والاكتشاف من كل جوانبها ، قطاقت بهما وجه البسيطة » .

ومن الجلى أن البستاني كتب هذه الكلمات قبل الحرب
الكبرى الأولى التى زلزلت الايمان بقدرة العقل على قيادة
البشر ، بسبب الويلات التى نزلت بالانسانية .

والطريف أن البستاني وقف بشدة ضد هذه الحرب ،
وحاول سنة ١٩١٤ حمل أعضاء المجلس العسكري على
أن تتمسك السلطنة العثمانية بالحياد التام تجاه هذه
الحرب الطاحنة التي أدرك نتائجها سلفا في ضوء مشاكل
العصر الدولية .

سوى أنه حين وجد الأغلبية ميالة الى دخول تركيا
الحرب قدم استقائه على الفور ، وانسحب من المجلس ،
لئلا يتحمل أمام التاريخ مسئولية النكبات التي ستتحقق
بها .

وهناك مشروع عقده البستاني مع سفير أمريكا في
الاستانة ومع بعض الدول الحليفة ، مفاده أن يتعهد
الحلفاء ، في حالة الحياد ، بإلغاء الامتيازات الأجنبية
الغاء تماما ، وضمان ممتلكاتها بحدودها القائمة ، ومد
الدولة بكل مايلزم لها من المال والاصلاح .

ولكن الصهيونية العالمية وفقت في الضغط على وزير
بريطانيا الأول ، وعلى بلفور وزير خارجيته ، لاحباط هذا
المشروع ، حتى يتسنى لها السيطرة على فلسطين ، ومن
ثم تمكين الاستعمار الاستيطاني لليهود .

والترجمة عند سليمان البستاني يجب أن تتم عن اللغة
الأصلية للنص ، لا عن لغة أخرى . ولهذا يقال أنه مزق
في البداية ما نقله من الايالة عن الانجليزية والفرنسية ،
وتعلم اليونانية على يدى أحد الآباء اليسوعيين ، حتى
يتسنى له فهم المعنى فهما سليما من الأصل مباشرة ، ونقله
بالأوزان العربية المختلفة .

وهذا يعنى أن البستانى لم يكن ينقل النص حرفاً بحرف وكلمة بكلمة ، بحيث يمكن للمعنى الخفى أن يضيع ، على الشاكلة التى تحققت فى ترجمات يوحنا البطريق وابن الناعمة الحمصى ، من العرب القدماء ، بل اتخذ مسلك حنين ابن اسحق والجوهري ، وذلك باعتماد المعنى أولاً فى الذهن ، ثم التعبير عنه بالصيغة الملائمة التى تحافظ على رونق الأصل .

وتنبىء اختيارات البستانى لبحور الشعر العشرة التى صاغ فيها الالياذة عن حس موسيقى جياش ، يعترف بالتطبيق الصلة الوثيقة بين الأوزان والمعانى التى تسعها ، والفصلان الخاصان بأوزان الشعر وأبوابه ، والقوافى فى لغة العرب ، من مقدمة الالياذة ، تعطى القارئ الدليل القاطع على غزارة علم البستانى ، ووعيه الدقيق بما وجود ويحسن وقعه فى الأذن من جهة ، وصلاحية الوزن ورنه القافية من جهة مقابلة .

وزيادة فى الدقة قابل البستانى ، كما أشرت من قبل ، بين ترجمته العربية للالياذة ، والترجمات الانجليزية والفرنسية والاطالية لها ، وأثبت أن ثروة اللغة العربية فى الألفاظ هى التى مكنته من تأدية المعنى بدرجة أوفى .

وتتضمن مقدمة الالياذة مقارنة بين اللغة العربية واللغة اليونانية القديمة . ومع تسليم البستانى بأن لكل لغة قدرتها التعبيرية ، ونهجها الحسن ، وأسباب الفصاحة ، إلا أنه يرى فى مفردات العربية ميزتين لا تجارياً فيهما اليونانية ، وهى كثرة المترادفات الدالة على المعنى الواحد ، وتعدد معانى اللفظة الواحدة .

على أن البستاني كان يضحى ببعض المعنى فى سبيل
سلامة السياق العربى الفخم ، والتوسع فى الوصف .

ورغم أنه أضيف الى المكتبة العربية منذ الخمسينات
أكثر من كتاب عن هوميروس ، لا يخرج كثيرا عن منهج
البستاني فى مقدمته ، مثل كتاب «هوميروس شاعر الخلود»
للدكتور محمد صقر خفاجة (١٩٥٦) وكتاب « هوميروس
تاريخ حياة عصر » للدكتور لطفى عبد الوهاب يحيى ،
(١٩٦٨) ، و « هوميروس شاعر الالياذة والأوديسا »
للدكتور عبد المعطى شعراوى (١٩٧١) ، غير الصياغة
النثرية الكاملة التى قام بها درينى خشبة ، للالياذة
والأوديسا ، الا أن أحدا من هؤلاء لم يشر مجرد إشارة
الى ريادة سليمان البستاني الفذة فى هذا المجال أو الى
فضله العظيم على كل من أتى بعده ممن تعرضوا لنفس
الموضوع ، بما يعنى انقطاع تريحنا الأدبى ، فى العصر
الحديث ، وانكار الجهود السابقة فى المجال الواحد ، التى
لا يتحقق بدونها أى تقدم فى الفكر أو الفن .

طه حسين

يمثل طه حسين ، لأكثر من جيل كامل ، مجموعة من الأفكار والمواقف ، لا انفصام بينها ، لم يسبق أن توفرت ، بهذه الدرجة الرائعة ، لأحد من الكتاب العرب .

ذلك ان جراته فى الفكر ، التى بدأت بالشك فى الشعر الجاهلى ، ثم اتصل اقتحامها للآفاق الجديدة . . لايدانيها الا بلاءه العظيم فى الحياة العملية ، فى أكثر من مجال ، داخل الجامعة وخارجها ، فى الحياة العامة ، لكى يهز ركود المجتمع ، ويرفع من شأن الوطن .

وقد استغرق هذا الصراع أكثر من نصف قرن . . ما أكثر المخاطر والأيام الشداد والخطوب التى تعرض لها . بسبب طموحه لبلده ، وأفكاره المتقدمة المستقلة ، وسلوكه القفال - سلوك المحارب العنيد الذى يتمسك برأيه ولا يعرف التراجع . وظل ضميره على الدوام يقظا ، لم تنه عزيمته فى يوم ، ولم يؤثر السلامة ، أو يخلد الى الراحة .

● مجلة « الموقف العربى » ، القاهرة ، نوفمبر ١٩٧٨ .

نُذاك تعد كتابات طه حسين ، بمثل ما تعد سيرته الذاتية ، صفحة وضيئة من صفحات العبقرية العربية ، التى استطاعت أن تتخطى نطاق الاقليمية المحدود ، وتنال تقدير الانسانية .

ولولا امراض الشيخوخة التى نزلت به قبل رحيله بنحو عشر سنين . . لظلت راية المقاومة التى حملها طه حسين ، فى سبيل نشر الثقافة الرفيعة ، حتى آخر يوم فى حياته ، تثرى حياتنا العربية المعاصرة ، تلك التى كان يأخذ على ادبائها الجدد كسلهم ، وعدم المعاناة فى طلب المعرفة الكاملة .

ولاشك أن مثل هذه التهمة صحيحة ، بالمقياس الى الجهد الخارق الذى بذله طه حسين فى بناء نفسه ، رغم محنة فقدان البصر . .

وأعتقد أنى لست بحاجة الى أن أؤكد أنه من الصلح أن تجد بين الكتاب الذين ينتمون الى الأجيال التالية من استوعب بيقظة عقلية تامة - مثل طه حسين - ثقافة اليونان واللاتين ، والثقافة الفرنسية فى عصورها المختلفة ، وضرب بسهم وافر ، فى نفس الوقت ، فى ألوان الثقافات الانسانية الأخرى ، وفى مقدمتها الثقافة الايطالية ، والثقافة الأمريكية الحرة ، المضطهدة فى أمريكا . .

ومؤلفات طه حسين وترجماته للانسانيات التى صدرت منذ العشرينات . . تتيح للقارئ العربى التعرف على أجواء مختلفة ، عاشها طه حسين بعمق ، وكان لها دورها الملحوظ فى تطوير الفكر العربى . .

أما أحاطته الشاملة المستبصرة بالتراث العربى القديم ،
الذى ترجع معرفته الحميمة به أول ما ترجع الى دراسته
المبكرة فى الأزهر ثم فى الجامعة المصرية ، فانها تتجلى ،
ممتزجة بثقافته العالمية الحديثة ، فى كتبه الأدبية التى وصل
بها ماضى هذه الأمة يحاضرها ، كما نجد ، « فى الأدب
الجاهلى » ، « حديث الاربعاء » ، « تجديد ذكرى أبى العلاء »
« مع المتنبى » ، وفى أبحاثه التاريخية ، خاصة « الفتنة
الكبرى » و « على هامش السيرة » .

يضاف الى هذا الانتاج العلمى الضخم ، الذى يتسم
بالنفس الهادىء الطويل ، دراساته النقدية عن الأدباء
المحدثين ، العرب والأجانب ، التى تعد « نقلة » كبرى فى
النقد العربى . من الشكلية البحتة ، ممثلة فى نقد أستاذه
الشيخ سيد المرصفى ، الى رحاب الموضوعية المطلقة ، التى
تعمل العقل فى دراسة النص وتفيد الى غير حد من المعارف
الاجتماعية والنفسية الحديثة ، ومن حسه الحضارى
المرهف .

والى جانب هذا يعرف طه حسين كفنان خالق من طراز
عال . وقصته المؤثرة « الأيام » ، بأجزائها الثلاثة ، عمل
خالد ، يقرأ الجزء الأول منها خاصة بأكثر من لغة عالمية .

كما ان رواياته : « شجرة البؤس » ، و « دعاء الكروان »
و « الحب الضائع » و « المعذبون فى الأرض » و « الوعد
الحق » - أعمال فنية ناضجة على أعلى مستوى ، لها وزنها
الكلاسيكى الكبير ، بما تنطوى عليه من دلالات انسانية
كامنة فى أحداثها ، وصور متقنة بلا تعقيد . للتجارب

والمشاعر ، يرف بها تعبير شاعري أخاذ ، بالغ الدقة
والتماسك والاحكام ، يهدف دائماً الى الاصلاح والتغيير .

وهذه القدرة الروائية تقبدي أيضاً ، بكل طاقتها
وجمالها ، فى وصف رحلاته التى يضمها أكثر من كتاب .

ان وفاة طه حسين تجعل الكتابة عنه ، واستقصاء دوره
وآثاره ، باعتياره أكبر شخصيات الفكر العربى المعاصر ،
مسئولية كل الكتاب العرب ، الذين قرأوا له وتأثروا به .
وقد كان تأثيره عميقا فى قرائه - حتى تظل المصاييح التى
أضاءها ، وهى خلاصة عمره ، مضاءة على طول المدى .

لقد اقترن اسم طه حسين ، فى تاريخنا الحديث ،
بمجموعة من القيم الأصيلة ، التى عبر عنها بجلاء فى حياته
وكتاباتة ، ولاتزال بحاجة الى من يستقصى أثرها جيلا
بعد جيل .

ولعل أهم هذه القيم التى حركت الحياة الفكرية
المعاصرة له ، سواء فى الجامعة أو خارجها ، تطبيقه
الخلاق لقاعدة رينيه ديكارت ، الخاصة بعدم التسليم بشئ
الا اذا علم أنه حق .

وتتمثل أهمية هذه القاعدة فى أنها تقوض كل المسلمات
التى تغل أى محاولة للتفكير المستقبل ، مهما كان مصدرها ،
وتتمسك ، فى ارتياد الآفاق الجديدة ، بالعقل وحده ، وما
يفرضه العلم والتجربة .

وبذلك استطاع طه حسين أن يحرر العقل من أى سيطرة
خارجية ، حين أسقط كل سلطان يحاول أن يفوق سلطان
العقل .

كما استطاع أن يزعزع كل عقيدة سلفية لصالح البحث العلمى والارادة الحرة ، بالتخلص من أثقال الأوهسام والتقاليد ، أو ما اصطلح على تسميته بالحقائق الثابتة .

على هذا الأساس نظر طه حسين الى تراثنا القومى ، وخصالطه وتعمق نواحيه المختلفة ، كما نظر الى التراث الغربى بنفس القدر من المخالطة والتعميق ، وخرج بموقف عاش حياته يدعو اليه ، وهو وحدة الثقافة الانسانية .

ومن يطالع أدب هذا الرائد العظيم ، يجد أنه تمثل هذين التراثين تمثلا كاملا ، ومن ثم تهيا له أن يتخذ موقفه منهما، انطلاقا من ايمانه الوطيد بأن الثقافة والعلم هى المقدمة اللازمة للإصلاح والتغيير والثورة التى كانت مصر تتحرق اليها ، للتخلص من الركود الذى ران عليها .

فلننظر كيف تعرض طه حسين للتراثين ، وطرح رأيه ازاءهما .

يتلخص موقف طه حسين بالنسبة للتراث العربى فى مراجعته مراجعة مستبصرة ، والعمل على تجديده ، باحياء ما هو قابل للأحياء ، لأنه ، كما يقول فى الجزء الأول من « حديث الاربعاء » :

« ليس التجديد فى اماتة القديم ، وانما التجديد فى احياء القديم ، وأخذ ما يصلح منه للبقاء » .

ومثل هذا المبدأ النقدى الذى يدعو اليه طه حسين ، بصدد الآثار القديمة ، يتجاوز ما ينزع اليه التفكير السلفى

من اعادة نشر الكتب الصفراء كما هي ، دون وعى يدرك
دلالة النصوص ، ويتطلع الى اتخاذ صفحاته الحية مصدراً
من مصادر المعاصرة ، يتخطى النقل والاحتذاء ، الذى
اقتصرت عليه الجهود الأولى فى القرن الماضى .

هذا من جهة التراث القومى ، الذى تتعرف به الأمة
على ذاتها ، ويحفظ لها وحدتها ، عن طريق الارتباط
بماضيها ، الذى لا يمكن قطع الصلة بينها وبينه .

أما بالنسبة للتراث الغربى ، فقد دعا طه حسين .
كمتقف عالمى ، الى الانتفاع بما يمكن لهذه الأمة ولثقافتها
العربية أن تسيغه من الحضارة الغربية ، بحكم تفوقها
الساحق فى المجالات المختلفة .

وقد بلغت هذه الدعوة حد أنه كان يعتبر أن تلخيصه
أو ترجمته لنصوص الآداب الغربية لا يمكن أن تغنى القارئ
عن الأصل الأوروبى ، وإنما كان يريد ، بالتلخيص أو
الترجمة . أن يرغب القراء العرب فى هذه الآداب ، ويحببهم
الى قراءتها ودراستها .

وليس فى التأثر بالثقافات الأجنبية - فى يقين طه
حسين - أى حرج ، لأن الأمة العربية كانت ، منذ عصورها
الإسلامية الأولى . على اتصال يتفاوت فى القوة بالأمم
الأخرى ، ولولا المدارس اليونانية التى انتشرت فى بعض
بلدان آسيا والإسكندرية وغازة وأنطاكية ، لما تطور الفكر
العربى ، وتعددت فنونه فى القرنين الثانى والثالث
للمهجرة .

وتفيض كتابات طه حسين بالمقارنات يعقدها بقلم الباحث المتمكن بين الأدباء العرب والأجانب ، ولو تباعدت بينهم الأزمنة والأمكنة ، مثل مقارنته بين ابن حزم الأندلسي في القرن الحادى عشر وستندال الفرنسى فى القرن التاسع عشر ، حين اشتركا فى كتابة موضوع واحد عن الحب .

وما أكثر المقارنات أيضا التى تعقد بين العصور التاريخية التى تتشابه فى سمة رئيسية ، مثل تلك العصور التى خلت من الديمقراطية : عصر أغسطس وعصر لويس الرابع عشر ، وعصر الرشيد .

وكما ترد فى كتابات طه حسين أسماء مراكز الثقافة الأوربية مثل أثينا وباريس وروما ومونبلييه ، ترد أسماء شمال الحجاز ونجد والبصرة ودمشق وقرطبة وسائر البيئات العلمية العربية .

كذلك تعقد على نفس الغرار المقارنات بين أحداث التاريخ وثوراته ، مثل تلك المقارنة التى عقدها بين ثورة الرقيق فى ايطاليا فى القرن الأول قبل الميلاد ، بقيادة سبرتاكوس ، التى هددت الجمهورية الايطالية ، وثورة الزنج فى العراق فى القرن الثالث الهجرى ، بقيادة عبد الله بن محمد ، التى هددت الخلافة الاسلامية .

وتعبر مقارنة طه حسين للثورتين عن حس دقيق بالعدالة الاجتماعية التى يجب أن تتحقق ، ان بالعنف أو باللين ، حتى لا يتألف المجتمع من أغنياء وفقراء ، أو أسياد وعبيد .

يتضح من هذا ، وغيره كثير ، أن طه حسين لم يكن يجد فى الأخذ عن الغرب مواكبة التقدم الحضارى فقط ،

وانما تزكية للسيادة القومية ، وتدعيما للأصالة التي لا تهاب هبوب الرياح ، خاصة وأن النهضة الأوروبية التي ظهرت في أوروبا في القرن الثاني عشر تحققت نتيجة اتصال أوروبا بالعرب عندما سطع نجمهم .

كما أن حضارات الشرق الأوسط بصفة عامة ، التي تشمل الحضارة العربية ، كانت على اتصال دائم ووثيق بالحضارة الغربية ، ابتداء من القرن السادس قبل الميلاد .

ومعنى هذا أن شيئاً من أصولنا العربية ، أو مجدنا التقليدي ، الذي غدا دعائم أساسية في الحضارة الغربية ، سيرد إلينا بالاتصال بهذه الحضارة ، بحكم تداخل العلاقة بينها ، ووجود عناصر مشتركة بين التراث القومي والحضارة الغربية ، ساهمنا بها في تكوين الغرب .

ومع هذا فلم يكن هذا الموقف المتوازن الذي امتزج في عقل وقلب طه حسين هيئاً أو مقبولا ، سواء من السلفيين الذين يريدون تجميد كل شيء تحت تأثير إيمانهم بأن المتقدمين لم يتركوا شيئاً للمتأخرين ، أو من دعاة الفناء في الغرب ، الذين ينفرون من كل ما هو عربي ، ويعتبرونه مرادفاً للتخلف .

وإن فتح الباب لكلا الطرفين يفضي بالضرورة إلى أبواب أخرى كثيرة أبعد مدى ، خاض طه حسين ، منذ شبابه الباكر ، معارك عديدة استعرت من حوله . وقد كانت آخر هذه المعارك أو الهجمات عودته ، في سنين الثمانية والسبعين ، إلى الدفاع عن الأدب الجاد ، اليوناني والعربي والغربي ، في عدد السابع من يناير ١٩٦١ من جريدة

« الجمهورية » ، ضد دعوة الجهل والسخف ، على حد تعبير طه حسين ، التي نادى بها حينذاك ، على صفحات نفس الجريدة ، إبراهيم الورداني ، ان وصف أدب اليونان «الذي لم يعرف منه قليلا أو كثيرا » ، بأنه أدب عفاريت ، لأنه «سمع في بعض مجالسه » أنه يمتلىء بالأساطير ، ووصف الأدب العربي القديم بأنه أدب تقعر بسبب لغته الفصحى التي ذكر طه حسين أيضا أن الورداني « لم يقرأ منه شيئا » ، فظن أن لغته كذلك ، وأراد تبسيطها حتى تختلط بالعامية ، ووصف الأدب الغربي بأنه أدب استعماري ، لأنه « لم يفرق بين السياسة والأدب » .

ولابد هنا من اقتطاف إحدى العبارات الواضحة المحددة التي تلقى ضروءا على موقف طه حسين ، وكرر معناها بصيغ عديدة .

يقول طه حسين في المحاضرة الأولى التي ألقيت بالجامعة الأمريكية في نوفمبر ١٩٣٢ ، ونشرت في كتاب « من حديث الشعر والنثر » ، تحت عنوان « الأدب العربي ومكانته بين الآداب الكبرى العالمية » ما نصه :

« الأدب العربي القديم لا يسمى أدبا ميتا ، لأنه لا يزال حيا . ومهما نحاول ، ومهما نبذل من جهد ، ومهما نستعين بالآداب الأوروبية ، فلن نستطيع أن نضعف الأدب العربي ونعرضه للخطر . »

والآداب الأوروبية الحديثة لا نستطيع بحال أن نقاومها أو أن نرفضها . فنحن في حاجة إلى أن نستمد من الأدب الأوربي الحديث ، وكذلك أراد الله أن تكون الحياة دائما مزاجا من صالح القديم والجديد . »

ولكن من الواضح أن تحقيق المثل الأعلى الذى ينشده
طه حسين كان يتمثل فى المعاصرة ، بالارتقاء الى مستوى
الحضارة الغربية .

ولم يكن اتجاهه الى التراث العربى الا بهدف التماس
الثروة من حياتنا القديمة الخصبة ، بما نملك من معارف
حديثه ، والا أصبح هذا الاتجاه ، اذا وقف عند الماضى ،
خطرا على الرقى العقلى الذى نتطلع اليه .

ولاشك ان هذا الموقف جاء ثمرة ناضجة للثقافة المتنوعة
التي تلقاها طه حسين فى حياته . فقد حفظ القرآن والفية
ابن مالك وهو طفل ، فى قريته الصغيرة عزبة الكيلو بمغاغة ،
وتلقى فى الأزهر بالقاهرة ، قبل سن العشرين ، العلوم
والمعارف الاسلامية . وكان للمشيخ سيد المرصفي أثره فى
تعمقه للنصوص . ثم تردد بعد ذلك على دار الكتب ، وقرا
فيها كتباً مختلفة عن كتب الأزهر ، وتعرف على أحمد لطفى
السيد . وحين التحق بالجامعة المصرية الأهلية أحاط بفنون
الأدب والتاريخ على أيدي المستشرقين : جو يدى ، نالينو ،
ليتمان ، فانتقل من التعليم الدينى الى التعليم المدنى ، الى
أن عبر البحر مسافرا فى البعثة الى فرنسا ، وهناك اتصل
بالتراث العالمى ، قديمه وحديثه ، الذى ارتبطت أمراسه به
بشدة ، دون أن تبرح نفسه مصر .

وطه حسين ، بهذا التكوين وهذه المؤثرات ، يمثل اتجاهها
سائدا فى الثقافة العربية . يتفق فيه مع عدد كبير من
المفكرين الذين تلقوا فى الغرب العلم الحديث الذى يقود
للتطور ، بعد أن نالوا فى بلادهم حظهم من العلم القديم .

الا أنه لم يكن يقصّر دعوته على الثقافة العربية والأوربية ، بل انه كان ينوه أيضا بأهمية كل الثقافات الانسانية ، وبصفة خاصة ثقافات الشرق الاسلامى وغير الاسلامى ، ويدعو الى الترجمة عن الفارسية والتركية ، جنبا الى جنب اليونانية واللاتينية والفرنسية والانجليزية .

وانذا كانت كتابات طه حسين تفصح عن الوعى التام بالمصراع بين القديم والجديد ، فقد كان يرى ، فى اطار الاتصال بين الماضى والحاضر ، أن الخلية لا محالة للجديد .

لقد أراد طه حسين أن يشيد بجهوده الخلاقة ، فى أكثر من ميدان ، حياة فكرية جديدة ، ترتقى بالحياة العقلية والروحية للأمة العربية فى ظل الحرية والعدل الاجتماعى .

وكان يرى ، بحق ، أن التراث الانسانى ، القومى والعالمى ، فى آثاره القديمة ومؤلفاته الحديثة ، عناصر أساسية لا معدى عنها فى إقامة هذا الصرح الفكرى ، الذى لايزال بحاجة ، فى أيامنا المعاصرة ، الى من يرفع لويته ، ويحطم السهام التى تنقض عليه من الآفاق الأربعة .

طه فوزى

يرجع اهتمام الثقافة العربية بالثقافة الايطالية ، فى العصر الحديث ، الى السنين الأخيرة من عشرينات هذا القرن . ومن أوائل الذين نهضوا بعبء ملحوظ فى هذا المجال البكر الكاتب والمترجم المصرى طه فوزى الذى توفى فى السبعين من يناير ١٩٧٤ وقد قارب الثمانين ، بعد صراع رهيب مع المرض لم يتوقف خلاله عن الانتاج .

ومع هذا لم يكتب عنه ، خلال هذه السنة ، سوى مقال واحد كتبه ، قبل رحيله المفاجئ أيضا ، محمد اسماعيل محمد ، ونشر فى عدد أغسطس ١٩٧٤ من مجلة (الكاتب) .

ويعد كتاب طه فوزى عن الشاعر الايطالى الاعظم دانتي اليجييرى ، الذى صدرت طبعته الأولى فى القاهرة سنة ١٩٣٠ ثم أعيد طبعه سنة ١٩٦٥ ، بمناسبة الذكرى المئوية السابعة لميلاد دانتي ، أهم مؤلفات طه فوزى المبكرة التى تتناول الحضارة الايطالية ، وأكثرها تعبيرا عن فكره وأسلوبه الذى يحيط فى آن واحد بالمكونات النفسية الخاصة

● جريدة « المساء » ، القاهرة ، ٦ يناير ١٩٧٥ .

للشاعر الفذ والظروف الاجتماعية والسياسية العامة
وأحداث العصر ، التي كان لها شأنها فيما تعرض له دانتي
من بؤس واضطهاد ونفى عن وطنه ، دون جريرة الا
التمسك بالحق والعدل ، وعزة النفس .

ويكتسب هذا الكتاب الذي قدمه الدكتور حسن عثمان
مترجم « الكوميديا الالهية » الى قراء العربية ، في طبعته
الثانية ، أهمية خاصة باعتباره أول كتاب في المكتبة العربية
كتب عن دانتي للتعريف بحياته وأخلاقه وانتاجه ، في ضوء
معرفة شاملة بالتراث الايطالي ، لم تتيسر لأحد من قبل
في الوطن العربي كما يقرر أهل الاختصاص .

ويقف المؤلف، في هذا الكتاب ، وقفة طويلة عند حب
دانتي لبياتريشي ، الذي بدأ في غرارة الصبا ، في سن
التاسعة ، لما كان له من أثر حاسم في نفس دانتي وحواسه
جميعا ، رافقه حتى آخر العمر ، والهمه ، أثناء حياة
بياتريشي وبعد وفاتها ، كل ما فاضت به ملكاته من فن
رائع ، وحكمة عالية ، وخيال خصب ، هام به في أجواز
الكون ، مثيرا الفكر الانساني على نحو نادر المثل .

يقول طه فوزي في هذا الصدد موضحا الآفاق البعيدة
الحميمة التي خلق فوقها دانتي في صحوه وأحلامه وهو
يمضي على طريق العبقرية والنبوغ :

« فاق ذلك الحب كل حد ، وتعدى كل قانون من قوانين
الحياة ، وأصبح مستحيلا ، وسيبقى دائما اللغز الأبدى
والسر الذي لا تفهم رموزه ولا تحل طلاسمه » .

ذلك ان استثناءات الطبيعة البشرية تستعصى دائما
على العقل والمنطق .

كما يتضمن الكتاب تلخيصا مركزا للكوميديا الالهية
بأجزائها الثلاثة التي تدور في العالم الآخر : الجحيم -
الاعراف - الجنة ، أو الجحيم - المطهر - الفردوس ، كما
يؤثر نقلها بعض المترجمين الآخرين ، صيغت بلغة شعرية
دمثة ، واضحة البيان ، تبرز المعانى والدلالات التي يزخر
بها النص الأصلي .

وهذا نموذج صغير لأسلوب طه فوزى ، المصور بالقلم ،
اخترته كيفما اتفق من الأسطر الأولى للجحيم .

« كان دانتى يسير والنوم آخذ بمعاقد أجفانه ، فضل
طريقه ، وإذا به وسط غابة كبيرة مظلمة ، قال عنها أنه من
الصعب عليه وصفها أو التحدث عنها بكلمة لأن هذه الغابة
كانت موحشة وكان مجرد التفكير فيها - على حد قوله -
يجدد في قلبه رعبا وفزعاً شديدين ، اذا قيس الموت اليهما
كان أخف هولا وأهون أمرا » .

وهذه أسطر أخرى من مطلع الاعراف على نفس
المستوى الشعري الرفيع ، الذى يشف عن تجاوب روحى
تام مع النص :

« ما كان أبهج السماء الصافية ، والطف الهواء النقى
والأنفاس الطليقة بعد عهد طويل قضاه دانتى فى ظلام دامس
وفزع شديد . هاهى ذى نجمة الزهرة ترسل بأنوارها
الساطعة نحو الشرق ولما ينبلج الفجر بعد » .

كذلك يتضمن الكتاب بضع صفحات عن المؤلفات الشعرية الصغرى التى أبدعها دانتي ، قبل أو بعد أثره الخالد ، مثل « الحياة الجديدة » التى ينم تلخيص طه فوزى لموضوعها عن التفات دقيق لمواطن الصراع النفسى فى مادتها واستبصار نقدى بلمسات الجمال فى بنائها ، و « الوليمة » التى يغلب على أناشيدها النزعة الفلسفية الخالصة التى استطاع دانتي بفضل وضوح رؤياه أن يقربها الى مفاهيم الشعب بلغته العامية الحية التى غدت بقوة الخلق الفنى لغة رفيعة تتحمل أعماق الأفكار وأدق المشاعر وغيرهما مما كان لايزال وقتذاك موضع شك فى نسبته الى دانتي .

وبين ترجمات ومؤلفات طه فوزى التى تبلغ الأربعين كتابا على جانب كبير من الأهمية صدر سنة ١٩٦٢ ضمن سلسلة الألف كتاب ، عنوانه « من الأدب الايطالى » كتبه بعد معايشة حميمة للثقافة الايطالية دامت أكثر من أربعين سنة وتناول فيها خلال منهج نقدى متكامل ثلاثة من أكبر شعراء الأدب الايطالى بعد دانتي هم : فرانشيسكو بتراركا ، فيتوريو فيبيري ، أوجو فوسكولو ، وكلهم مجهول تماما بالنسبة لقراء العربية .

فى هذا المنهج المتكامل يعنى طه فوزى بالأبعاد الاجتماعية والسياسية للوسط التاريخى مثلما يعنى بالجوانب النفسية الخفية ، ويربط دائما بين العلة والظاهرة دون قسر ، كما يهتم بالقيم الفنية البحتة وفى مقدمتها اللغة قدر اهتمامه بالقيم الفكرية ، والدلالة العامة للانتاج فى ضوء التراث القومى الخاص والانسانى العام .

ومن هنا تشغل كل شخصية ما يقرب من مائة صفحة
لا تدع صغيرة أو كبيرة فى حياتها أو عصرها أو فنها الا
والقت عليها الاضواء .

والحق أن هذا الكتاب يحتاج من النقاد الى وقفة متأنية
باعتباره اضافة حقيقية الى المعرفة .

أما كتابه الممتع عن الزعيم العظيم غاريبالدى محرر
ايطاليا وموحد شمساتها فهو أقرب الى العمل الفنى عبر
هذا البناء المتنامى المتقن ، فى تناول الحقائق وصياغتها ،
وفى الأداء الشعاعى المرهف لقصة حياته الانسانية ،
تضافر فيها الخيال مع الواقع .

على أن طه فوزى ليس فقط ما ذكرت فقد ضرب فى
أكثر من مجال آخر ولعل تدريسه لتاريخ الفن الايطالى
فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة أن يمثل أحد اهتماماته
الرئيسية . كما أن احتفاله بالمدينة العربية فى الغرب ، عن
طريق الترجمة ، ومحاسن الاسلام ، وبعض القضايا
السياسية المصيرية لبلادنا ، وفن السينما ، والمذاهب
الأدبية ، وحياة الفنانين الايطاليين العظام مثل ليوناردو
وميكال انجلو ، تعطى صورة للمقدرات الفنية التى انطوى
عليها طه فوزى خاصة وان ترجمة الكتب كانت بالنسبة
اليه أقرب الى الخلق الفنى الذى يتم بعد معايشة طويلة ،
وتحت تأثير الضرورة الملحة التى يحتمها نقص المعرفة فى
المكتبة العربية .

ان وفاة طه فوزى بعد قليل من وفاة الدكتور حسن
عثمان سيوهن بلاشك من صلاتنا بالقرات الايطالى التى يرجع
اليهما الفضل الأكبر فى تدعيمها بالمؤلفات والترجمات .

كما أن وفاة محمد اسماعيل محمد قبل بضعة أسابيع
الذى عرف بـمترجماته الرصينة عن الإيطالية لـبيراندللو ،
وتقديمه الوافى له لقراء العربية ، يجهز على البقية
الباقية من المهتمين بالأدب الإيطالى .

ولئلا تظل الساحة مقفرة يتعين على الأجهزة
والمؤسسات الثقافية المختلفة فى بلادنا أن تنشط دون أبطاء
الى نشر المخطوطات التى خلفها كل منهم فى عزلتهم الوقورة
المكرسة للإنسانيات ، وهى كثيرة ، وهى الآن عرضة للفقد
والضياع ، الى جانب رعاية الجهود القليلة المبعثرة للأجيال
التالية من تلاميذهم فى أنحاء الوطن العربى .

عبد الرحمن الشرقاوى

فى أولى ساعات العاشر من نوفمبر ١٩٨٧ ، والقاهرة غافية فى سكون ما بعد منتصف الليل ، توقف قلب الكاتب والشاعر عبد الرحمن الشرقاوى ، فى نفس يوم مولده من سنة ١٩٢٠ ، عن ٦٧ سنة ، احتدم فيها هذا القلب السخى بأنبل العواطف ، وخفقت نبضاته بأجمل المعانى ، وأروع الأفكار ، وأعذب الأحلام .

وعبد الرحمن الشرقاوى من الأسماء القليلة التى عبرت عن حياتنا الثقافية تعبيراً كاملاً . .

كان من أوائل الذين خرجوا على عمود الشعر ، وكتبوا الشعر الحر ، بلغة قريبة من لغة الحياة ، تتجاوب مع روح العصر .

وتعد روايته « الأرض » (١٩٥٤) ، التى بدأ التفكير فيها قبل ثورة ١٩٥٢ ولم يكتبها الا بعد الثورة ، من قمم الروايات العربية ، التى تؤسس باقتدار للأدب الواقعى الاشتراكى فى مصر .

● مجلة « القاهرة » ، القاهرة . ١٥ يناير ١٩٨٨ .

وينفـس القدرة والمنهج ، الذى يعتمد على نماذج من البيئة التى عاشها الشرقاوى فى الريف ، كتب القصـصة القصيرة . وله فيها أكثر من مجموعة ، أهمها « أحلام صغيرة » (١٩٥٦) ، تناول فيها - كما تناول فى رواياته - القضية الوطنية ، والهموم الاجتماعية للحياة اليومية .

وتتفق قصص الشرقاوى ورواياته فى استخدام العامية فى الحوار ، وأحيانا فى المونولوج الداخلى ، بما يحقق الوحدة العضوية لكل شخصية بين حديثها وتكوينها ، ومن ثم تتكامل الوحدة الفنية للعمل الأدبى .

كذلك يعد الشرقاوى بمسرحه الشعبى ، الذى يجمع بين كثافة الشعر ورعاية الرواية ، علامة فارقة تتجاوز مسرح أحمد شوقي وعزیز أباطة ، الذى يغلب فيه الشعر على الدراما ، خاصة فى أعماله التى تلت مسرحيته الأولى « جميلة » (١٩٦٢) ، وانتمت الى أدب الدراما أكثر من انتمائها - مثل جميلة بطلة الكفاح الجزائرى - الى أدب الملاحم ، التى يدور فيها الصراع خارج النفس ، بين الشخصيات الخيرة والشخصيات الشريرة ، وتجنح فيها اللغة الى الخطابية .

والى جانب هذه الأشكال الأدبية المختلفة ، اتجه الشرقاوى ، فى المراحل الأخيرة من حياته ، الى الفكر الإسلامى ، وقدم مجموعة من الدراسات التى تلقى الأضواء على القوى المتصارعة فى المجتمع العربى ، مؤكدة عامل النضال والثورة والتضحية فى تاريخه ، من أجل الحق والعدل والحرية .

وللشرقى كساباء عاءة عن مشاكل الأء والفن ،
شارك بها فى القضايا الفكرية والنقءية الاءى تشغل الحركة
الثقافة اءان نهضاء المرتبطة بثورة ١٩٥٢ . تلك النهضة
الاءى كان له دوره الملحوظ فى ءوءيها من وءهة نظر
الاءزام ، النابع من الاحساس بالمساءلية ، والوعى بأءءاف
النقءم الاجءماعى ، نعرض فيما يلى بعض صفءاءها الاءى
ءعين على فهم اءءاعه المءنوع ، المعبر عن لءظات ءقائية من
عمره ، لعله اسءغنى به عن ءاباة ءرءمة ذاقاء لءاءاه الءافلة
بالمواقف والأءءاء .

يعءمء هذا المقال على ءاب الشرقى « رسالة الى
شهيء » (١٩٥٩) الاءى يضم مءءارات مما ءابه على مءى
سبع سنواء أى منذ ١٩٥٢ ، وهى السنواء الاءى ءمءل
نصيح الشرقى ، وعلى المقءماء الاءى ءابها لبعض الءب
المؤلفة والمءرءمة ، وما نشره من مقالات فى مجلة « الغء »
فى اصءارها الأول سنة ١٩٥٣ ، وءيرها من الءوريات
ءاصة فى السءيناء ، وما اءلى به من أءاءء قليلة لعدد
من الءاب والصفءيين .

ومع هذا فان معرفءنا بالشرقى لن ءءامل الا بءمع
ومراءءة كل ما ءابه ، قبل هذه المراءة وبعءها ، وفى
مقءمءها الفءرة القصصيرة الاءى رأس فيها ءءير مجلة
« الطليعة » الأءبية الشهرية فيما بين ١٩٤٥ - ١٩٤٦ ، وما
نشره فى العءيء من الجراءء والماءاء الأءرى من مقالات
فى السياسة والثقافة .

يرى الشرقى أن الفكر ينبءق عن العمل ، وبالمءالى
يطوره ويءيره ، فالءياة هى الاءى ءحرك الأفكار ، ءم ءصنع

الأفكار الحياة ، أو تعيد صنعها ، وتسيطر على المصير ، وهذا يعنى أنهما - الفكر والعمل - متلازمان تلازم الشعاع ومصدره . لا يوجد فكر أو إنتاج ذهنى بلا تجربة واقعية حية . وقد كان أدب الشرقاوى تطبيقاً حرفياً لهذا المفهوم .

أما الثقافة فهى ، فى اعتباره ، تراث المجتمع الانسانى كله ، فى حركته الدائمة ، وليست امتيازاً لأفراد ، كما نجدها فى المجتمعات الطبقيّة ، أو ترفاً يزين القصور ، بعيداً عن عامة الشعب .

يلخص هذا التراث - الثقافة نضال الانسان الجماعى ، وانتفاضاته من أجل السعادة والحرية والسلام ، ويقوده فى نفس الوقت الى طريق النور .

وطريق النور يعنى فهم المجهول ، والكرامة الانسانية ، ومجموعة المعانى التقدمية التى دار الشرقاوى فى فلكها . ويعنى محاربة كل المحاولات التى تعرق بلوغ هذا العالم ، الذى لا ينقسم الى فئتين ، سادة وعبيد ، ولا تسوده شريعة الغاب .

وتتمثل الأخطار التى تهدد الفكر والثقافة فيما ينشر من أدب مزيف ، يتنكر للواقع ، أو يقلد الأشكال السلفية أو الغربية بجمود حرفى ، ودون استيعاب . أدب ينهض على الشعارات لا على الصدق والحقائق البسيطة العارية التى تعد « أعز وأضخم ما لدينا من ممتلكات » (مقدمة أحلام صغيرة) .

وبفضل هذا الصدق الذى ترفده طاقة فنية كبيرة ، سلم أدب الشرقاوى مما أتهم به الأدب الواقعى فى

الخمسينات من سوداوية وتصوير للنفوس المظلمة ،
فموضوع الفن عنده ، الذى يضىء آفاق الحياة ، يشمل
الدموع والاختلاجات والضحكات • وحياة الأطفال والنساء
والرجال تتراوح ، فى نظره ، بين الجمال والمرارة ، بين
الفضيلة والعار ، وبين الوفاء والغدر ، بين الخطر
والأمل ، والفاجعة ••

أدرك الشرقاوى ، على المستوى النظرى والتطبيقى ،
ما فى « الأشياء الصغيرة الثقافية » - التى تدخل فى نطاقها
أسرار النفس - من حرارة وقيمة ، بل ومن روعة وعمق
وشعر وروح ملحمية ، وأن لا شىء غير الحقيقة البسيطة
يستطيع أن يعيش ويبقى •

من هذا ظل الشرقاوى ملتصقا بالناس البسطاء فى
حياتهم اليومية ، من الفلاحين والعمال والموظفين الصغار
والمتقنين والجنود والأطفال • حتى وهو يرحل الى التاريخ •
وظل مدافعا عنهم ، وعن الذين يدافعون عنهم فى أدبنا
والآداب الأجنبية ، بغض النظر عن نسقهم الفكرى ، أو
مذهبهم الفنى فى التعبير •

لهذا لم يكن غريبا أن يحمل الشرقاوى تقديرا عظيما
للأدب الشعبى ، الذى لم يخضع للتقاليد التى خضع لها
الأدب الرسمى ، وإنما عبر بشجاعة أكبر ، فى المواقف
خاصة ، عن أحزان وأحلام هؤلاء البسطاء ، بأقصى درجات
الصدق •

وترجع بذور هذا التقدير الى طفولة الشرقاوى التى
استمتع فيها بشغف الى السير الشعبية على الرابية ، والى

أغاني الفلاحين ، وإلى المواويل الشعبية ، واهتز لها من الأعماق .

وفى رأى الشرقاوى ان ملكات الكاتب لا تزدهر الا اذا امتلأ قلبه بحب الشعب والوطن ، وعمر نفسه بحب الحقيقة، وحرر كلماته من الزخارف الشكلية التى تحجب انطلاق الأفكار .

ومعالجة الكاتب لموضوعه تتحدد حسب موقفه من الحياة ، ومدى وعيه بالعصر ، وان اتفق الموضوع - الذى يختار قلبه - بين أكثر من كاتب ، أو تطابق الوسيط الفنى فى أعمالهم .

ولا فرق فى الموضوع بين الواقع - الحاضر ، والتاريخ - الماضى ، لأن التاريخ يتمدد بكل مقوماته فى الواقع والمستقبل ، وهو ، كزمن انتهى ، أكثر تكاملاً . والرحيل إلى التاريخ رحيل إلى العصر الراهن ، كما أنه - على حد تعبيره - استناد إلى حائط ، ووقوف على أرض .

والنقد مثل الابداع قوة خالقة ، يرتاد الآفاق الجديدة للتعبير الأدبى ، ويمهد لها ، ويثري الوجدان ، ويقود التطور . ليس النقد مجرد تفسير وتحليل وتقييم يفرض أحكاماً جامدة ، وفق القواعد المتوارثة ، ولكنه يستنبط هذه الأحكام من العمل الفنى ، وتضئ قيمته اذا تورط فى المجاملة ، أو التحيز ، أو ضيق النظر .

وعلى الرغم من رسوخ قدم الشرقاوى فى التراث العربى ، وإيمانه العميق بما يزخر به ، قديماً وحديثاً ، من

روائع وطاقات ، فلم يكن من دعاة الانغلاق على التراث ،
والاكتفاء بما تملكه النفس ، واتهام كل ثقافة أجنبية بالفساد
والاستعمار والمؤامرة ..

ذلك أن الشرقاوى كان صاحب ثقافة غنية متنوعة ،
تضرب فى التراث اليونانى والأوربى . وكان يطالب الكتاب
بضرورة استيعاب الثقافة التى يعدون أنفسهم امتدادا لها ،
والثقافة التى يقاومونها أو يرفضونها .

وتحت تأثير تطلعه الى مستقبل رائع للإنسانية كلها ،
اهتم الى أهمية التبادل الثقافى الواسع بين بلادنا والعالم ،
والى قيمة التعاون بين شعوب الأرض ، ومعرفة بعضها
للـبعض من خلال انتاجها الأدبى والفنى ، وتحطيم الحدود
التي تحول دول عبور الثقافات والمعارف والخبرات .

ومما يذكره الشرقاوى بالتقدير ، فى هذا الصدد ،
ما كانت عليه اللغة العربية قديما من مجد ، وصل بها الى
أن تكون لغة الثقافة العالمية ، يتقنها المثقف الأوربى الذى
يريد أن يغذى عقله بأنضج ثمار الفكر .

كان الشرقاوى يؤكد دائما أن أدبنا النامى يستطيع أن
يتمثل الآداب الأجنبية ويفيد من كنوزها (مقدمة الخجرية
والفارس ، ترجمة ادوار الخراط ، ١٩٥٨) . وان عدم
اتصالنا بكل الثقافات يعتبر نقصا فادحا . ان الترجمة عن
آداب الشعوب ، مثل التأليف سواء بسواء ، يغنى الثقافة
العربية ، حين تحمل من القيم ما ينفعنا ، كما يغنيها تمثل
— لا نقل — التجارب الإنسانية الكبرى فى مختلف المجالات .

ومن جهة مقابلة ، يرى الشرقاوى ان استغناء أوروبا المعاصرة عن الاهتمام بأدبنا العربى ، وعدم ترجمته الى لغاتها ، يحرم القارئ الأوروبى من شىء ذى خطر ، فضلا عن أنه يحصر آدابنا وفنوننا فى الاطار الاقليمى .

ولا يقف الأمر عند الشرقاوى عند تبادل الآداب العربية والأجنبية ، واللقاء بيننا وبين المثقفين من أنحاء العالم ، بل انه دعا كثيرا الى تبادل الآداب العربية فى الوطن العربى كله ، بحيث يقرأ الأديب العربى فى كل الأقطار ، وليس فى قطره فقط ، لأن فى ذلك اثراء للتعبير بالانجازات التى يحققها هؤلاء الكتاب فى مواطنهم المختلفة .

كما أن لقاء الأدباء العرب يكون جبهة ثقافية تحمى الثقافة العربية الوطنية مما يحاك حولها من الدوائر الاستعمارية وأعداء الوطن العربى .

ويتناول الشرقاوى فى جزء كبير من كتاباته هذه عن مشاكل الأدب والفن رسالة الكتاب ، ودور الكلمة فى عصرنا ..

وفى ضوء مفهومه المتقدم لهذه الرسالة يؤكد الشرقاوى أنه لم يعد هناك مكان للاعتزال فى الأبراج العاجية ، ولا لأصحاب الاتجاهات الذاتية ، الذين « يكتبون لأنفسهم » فى وحدتهم الباردة ، معلنين بذلك افلاسهم الفنى ، أو يكتبون للوجاهة الاجتماعية أى « للمال والشهرة » .

والكتابة تكريس للحرية ، لارادة الحياة ، للبناء ، ولحق

الإنسان ، ودفع لأن تكون الحياة أفضل وأكثر بهجة ، تفيض فيها القلوب بالحب والأمل ، لا بالشكوك والضعينة .

ولأن الحياة فى طورها التاريخى المحتوم صراع بين القوى الاجتماعية والقيم والأوضاع ، فرسالة الكاتب تتحدد حسب موقفه الذى يختاره ، باراداته الحرة ، من هذه القوى المتصارعة : هل هو مع الحضارة التى تتهاوى بقيمها القديمة البالية ، فى المجتمعات الطبقيّة ، أم هو مع الحضارة الجديدة ، والأشياء النامية ، التى ترتفع بقيم الحرية ، والعدل ، والديمقراطية ؟!

ولاشك أن الكاتب المؤمن بالحياة والإنسان ، الذى يعى جيدا طبيعة هذا الصراع المحتوم ، سيختار موقفه تلقائيا مع التقدم والتجديد والبناء ، كما اختاره عبد الرحمن الشرقاوى ، رغم كل ما يؤخذ عليه بحق من انحياز تام للسلطة على امتداد السبعينات ، أو عن تنكب الطريق فى التعامل مع الكتاب .

عبد الرحمن شكرى

عبد الرحمن شكرى (١٨٨٦ - ١٩٥٨) شاعر كبير من شعراء التجديد ورواده ، وكاتب من طراز رفيع ، عبر عن نفسه وأفكاره فى الحياة والفن والموت بلغة النثر ، كما عبر عنها بلغة الشعر .

الا أن كتبه النثرية القليلة ، التى طبعت فى الاسكندرية فى العقد الثانى من هذا القرن ، لم تجد ، كما لم تجد سائر مقالاته المتناثرة فى المجلات بعد سنة ١٩١٨ ، من يجمعها ويصدرها فى مجلد ، مثلما جمعت دواوينه وقصائده المتناثرة فى مجلد واحد ، قام بإعداده نقولا يوسف ، وصدر عن منشأة المعارف بالاسكندرية سنة ١٩٦٠ .

وغنى عن البيان ان معرفتنا بهذا الشاعر ، وبدعوته الأدبية الرائدة للتجديد ، وأصالة تفكيره ، لا يمكن أن تتكامل الا بدراسة نثره كله ، بنفس الاهتمام الذى درس به شعره .

وهذه محاولة للتعرف على مفهوم عبد الرحمن شكرى للشعر ، الذى عبر عنه فى مقدمات دواوينه ، وفى كتبه النثرية أيضا .

● مجلة « المنتدى » ، دبي ، ديسمبر ١٩٨٦ .

ولكن قبل أن نضع يدنا على أبرز قسّمات هذه الرؤية الجديدة للشعر ، لابد من الإشارة ، بادئ ذي بدء ، الى أن لعبد الرحمن شكرى أربعة كتب نثرية صغيرة الحجم نسبيا ، من القطع المتوسطة ، صدر ثلاثة منها سنة ١٩١٦ ، هى : « كتاب الثمرات » و « كتاب حديث ابلّيس » و « كتاب الاعترافات » ، وصدر الرابع ، وهو « كتاب الصحائف » سنة ١٩١٨ ، فضلا عن قصة « الحلاق المجنون » فى ١٩١٩ .

و « كتاب الاعترافات » لعبد الرحمن شكرى وثيقة نفسية بالغة الأهمية ، لا تقل فى قيمتها وعمقها عن اعترافات جان جاك روسو وغيره ، وان اتسمت تأملاته وتحليلاته بروح الدعابة والسخرية الحادة .

والى جانب هذه الكتب ، ثمة مجموعة كبيرة من المقالات والدراسات والخطرات منشورة فى المجلات المصرية ، كتب معظمها فى الفترة من ١٩٢٦ الى ١٩٥١ ، وتؤلف ما يزيد عن خمسة كتب أخرى ، بالاضافة الى كتابين مخطوطين لم ينشرا ، أشار اليهما عبد الرحمن شكرى نفسه فى مقدمة ديوانه السابع ، أزهار الخريف « ١٩١٩ ، اسم الكتاب الأول « مجالى الأخلاق » واسم الثانى « رسائل الحب » .

ويذكر الذين كتبوا عن عبد الرحمن شكرى ، عن معرفة به ، أنه كان واسع الاطلاع فى الأدبين العربى والأوربى ، عميق الاستيعاب لما فى المكتبتين ، العربية والأجنبية ، من ذخائر قديمة وكتب حديثة ، لا يفوته منها كتاب ، ولا يند عن ذاكرته شىء مما يقرأه .

وربما كان نشر عبد الرحمن شكرى أكثر دلالة على هذه الثقافة التى تمثلها ، وتحرير بها من قيد الذل والسطحية .

وتتضمن كتابات عبد الرحمن شكرى النثرية اشارات عديدة الى أن الشعراء العرب القدماء لا يختلفون ، فى معرفتهم بآداب وعلوم غيرهم ، عن شعراء العالم . من هؤلاء الشعراء يومىء عبد الرحمن شكرى الى علاقة امرئ القيس بالحضارة البيزنطية ، وعلاقة عدى بن زيد بالحضارة الفارسية ، واتصال أبى العتاهية وابن الرومى والمتنبى والشريف الرضى وأبى العلاء المعرى بالعلوم الرائجة فى العصر العباسى .

يقول عبد الرحمن شكرى عن أثر الثقافة الأجنبية التى أنشأت الحضارات ، وتهيئ الطبع للشعراء : « وإذا قرأ الشاعر العربى آداب الأمم الأخرى ، أكسبته قراءتها جدة فى معانيه ، وفتحت له أبواب التوليد » ، بينما يؤدى قصر الهمة على النقل عن الأسلاف ، واحتذاء حياة الأجداد ، دون فطنة أو ذكاء ، الى هلاك الأمم .

وفى معرض بيان ثقافة الشاعر المعاصر ، يرى عبد الرحمن شكرى انه ينبغى على الشاعر أن يتذوق كل الأساليب ، فالاطلاع روح الشاعر ، ومحرك ذهنه ، وباعثه للابداع والتجديد .

والشعر عند عبد الرحمن شكرى ، مثل النجوم والسماء والبحار ، جزء من الطبيعة . والشاعر المطبوع مرآة الكون ، ورسول الطبيعة ، خلاصة الزمن ، ينزع الغطاء عن صميم

النفوس البشرية والعقل البشرى ، ويكشف الصلات القائمة بين الأشياء فى الوجود الانسانى ، من أجل أن يصقل النفوس .

واذا كان الأفراد هم الذين يستثيرون خواطر الشاعر ، فإن أشعاره تتجاوز هذه الحدود الجزئية ، الى مجال التعبير عن الطبيعة البشرية الكلية .

ومهما كان توفيق الشاعر ، وجلال معانيه ، فإنه يعيش عادة ، على الرغم من ذلك ، بحسرة ما حلم به ، وعجز عن قوله .

وحملا على هذا المفهوم الذى يرى فى الفن قوة حياة تتغلب على الموت ، وعالم من الجمال يزهى على عالم الائم والشر والقيح والشقاء ، يهاجم عبد الرحمن شكرى شعر الصنعة الكاذبة ، والتكلف ، والمغالاة ، كما يهاجم الكلمات الجامدة الميتة ، التى ترصف بلا عاطفة ، وبلا تأمل فكرى ، وبلا خيال يعين على ظهور الحق ، ويساعد على تفسيره .

وتتمثل ريادة عبد الرحمن شكرى لحركات التجديد (وتشمل جماعة أبو اللو) فى دعوته الواعية الى وحدة القصيدة الفنية ، لا وحدة البيت ، وذلك بالنظر الى القصيدة من حيث هى « شىء فرد كامل ، لا من حيث هى أبيات مستقلة » ، لأن « قيمة البيت فى الصلة التى بين معناه وبين موضوع القصيدة » .

فيدون هذه الصلة ، أو بدون الاحساس بها ، تفقد القصيدة معناها ، وجمالها ، ووقعها .

ويفرق عبد الرحمن شكرى ، بوعى كبير ، بين شعر
متكلف ، يستقى حكمه من بطون الكتب ، وبين شعر التفكير ،
وحكمة التجارب الحية ، والنفس الواسعة اتساع الأبد ..
الخالى من الغرابة والتعقيد ، ومثاله ، عنده ، معلمات
الجاهليين وأشعار العذريين ، وليدة الفطرة النقية
والعاطفة الصادقة .

ويرى عبد الرحمن شكرى أن ملكة الابداع والتخيل
تمكن الشاعر من خلق عالم أجمل وأكمل وأصدق من العالم
الواقعى المختل ، الذى تسوده الحقائق المقلوبة .

أما بالنسبة للغة ، فإن رفض عبد الرحمن شكرى
للتفريق بين الكلمات والعبارات على أساس رفعة ما قل
استعماله ، وضعة ما كثر استعماله ، يعد - هذا الرفض -
خطوة متقدمة جدا فى تطوير الشعر العربى الحديث ، تجلت
أوضح ما تكون فى حركة الشعر الحر ، التى اقتربت لغتها
من لغة الواقع .

وهذا الفهم المتقدم للغة الشاعرة ينبع من ادراك الشاعر
الدقيق أن شرف الكلمة أو وضاعتها يتوقف على استعمالها
الفنى ، وعلى مدى وفائها بالمعنى وفاء تاما .

وعلى نفس الغرار تكون التشبيهات ، شرحا لعاطفة أو
لاحساس ، وبيانا لحقيقة انسانية ، حتى تؤدى وظيفتها
الفنية .

كذلك يفوق فضل عبد الرحمن شكرى على حركة الشعر
الحر فضل غيره من شعراء جيله ، بتخطيه شعر المناسبات

العامّة ، وشعر المدح والهجاء الحافل بالزور والبهتان ،
واهتدائه الى شعر الوجدان الذاتى والتأملات النفسية ،
وبتعدد الاشارات الميثولوجية والأدبية والتاريخية فى شعره
القصصى ، واستخدامه للحوار ، وخروجه المبكر جدا على
القافية . .

عاش عبد الرحمن شكرى لفنه وحده ، يرباه بالتأمل
والتهذيب ، حتى يصبح كالحديقة التى لا يموت فيها الزهر ،
يدمن الاطلاع فى التراثين العربى والغربى ، قديمه وحديثه ،
دون تفرقة أو فاصل ، لكى يتهيأ له الطبع الخلاق ، وتتيقظ
ملكته الفنية .

والى جانب الطبع والملكة الفنية والثقافة المتنوعة ، كان
عبد الرحمن شكرى يتمتع بعاطفة قوية جياشة ، وبصورة
صافية ، وخيال خصب قادر على استيعاب جوهر الطبيعة
البشرية ، وربط ظواهر الوجود فى وحدة واحدة ، والتعبير
عن الصلات الكامنة بين الأشياء والحقائق ، متوجها بها
ليس الى الفرد أو الأمة ، وإنما الى الانسانية كلها .

وبفضل هذه الرؤية العميقة الشاملة لم يكن عبد الرحمن
شكرى يقف فى احساسه الذاتى بالحياة ، عند اللحظة
العابرة ، ولكنه يتغلغل حر الزهن ، فى أعماق الزمن .
لكى يضع يده على الأبد ، أو المطلق ، أو الكمال المستحيل ،
فى رباب الفسيحة وجلاله البسيط ، ويصبح جزءا من
الطبيعة ، كالسماء ، والنجوم ، والبحار .

وعلى الرغم من المدى البعيد الذى بلغه عبد الرحمن
شكرى فى أشعاره ، إلا أنه كان يشير دائما ، بحسرة وظما

الى ما عجز عن التعبير عنه ، والى ما لم يستطع أن يقيده
فى الأوزان والأنظار .

وهذا شاهد على عظمة الشاعر وصدقته ، لا على
تقصوره وضعفه .

أما وظيفة الشعر فهى عنده ، صقل النفوس بالحكمة ،
وتحريكها بالعاطفة والخيال ، واضاءتها بالنور والنار ،
حتى يتألق ويزدهى عالم الجمال المنشود على عالم القبح
القائم ، وينتصر الخير على الشر ، والأمل على اليأس ،
والحب على البغض ، والحياة على الموت .

ولا سبيل الى ادراك جدة المعانى التى نادى بها
عبد الرحمن شكرى ، فى شعره ونثره ، الا بالقاء الضوء
على الوسط التاريخى الذى عاصره ، فى العقد الثانى من
هذا القرن ، حين كان الشعر لا يزال حلية فى بيوت الأمراء ،
أو نديما للملوك يلهون به ، وفى أحسن الأحوال جريدة
يومية منظومة ، تكتب تلبية للطلب ، وتحفل بالمغالطات
والتشبيهات البعيدة ، والخيالات الفاسدة ، التى لا يملك
سواها شعراء المعجز والتقليد .

على أدهم

رحل عن عالمنا ، فى الثامن من شهر يناير سنة ١٩٨٣ .
الكاتب المصرى على أدهم ، عن ٨٦ سنة ، فقد ولد سنة
١٨٩٧ . .

وعلى أدهم ، بحكم التاريخ والعطاء الفكرى ، من جيل
الرواد ، الذين عبدوا الطريق للثقافة العربية المعاصرة .

عاش حياته مستغرقا فى الكتابة الأدبية والتاريخية ،
وترك الى جانب كتبه المؤلفة والمترجمة التى تجاوزت الثلاثين ،
عشرات ان لم يكن مئات المقالات المتناثرة فى الصحافة
المصرية والعربية ، لعل أهمها مقالاته عن العبقريّة والنقاد ،
أرجو أن تجد من المسئولين عن الثقافة فى بلادنا من يعرف
قيمتها ، ويجمعها ويصنفها وينشرها فى كتب ، بالإضافة
الى نشر كتبه المخطوطة التى خلفها ، لما تتميز به مؤلفاته
كلها من الأصالة فى تناول ، التى تنبع أساسا من احاطة
واقية بالتراث الانسانى قديما وحديثا ، وتمثل حقيقى
للمعانى والدلالات المتقدمة التى يرف بها فى آثاره الانسانية
الخالدة .

● جريدة « المساء » ، القاهرة ، ٢٢ يناير ١٩٨٣ .

وكتابات على أدهم تتحرك فى اطار بعدين رئيسيين ،
يعدان حجر الأساس فى انتاجه .

البعد الأول هو النفس البشرية حيث ينصب اهتمامه
على دراسة مزاج الشخصيات وطبيعتها ومواقفها من مختلف
الزوايا، والتطور الذى تمضى فيه نتيجة احتكاكها وتفاعلها
مع الأحداث المحيطة بها ، بما يعنى انها لم تكن كتلا ثابتة
لا تتغير أو لا تستجيب لما يحيط بها ، بل كائنات حية تأخذ
وتعطى تحت تأثير الوسط الذى تعيش فيه .

والى هذا الاتجاه نفسه تنتمى كتابات العقاد الذى ارتبط
به على أدهم بصداقة وثيقة . .

أما البعد الثانى فى كتاباته فيشمل المشكلات المثارة
فى الوسط التاريخى ، ثم اتصال العصر باتجاهاته ونزوعاته
المختلفة ، سلبي وإيجابيا ، بالشخصية التى يتناولها ، بقصد
تحليلها وتعليل سلوكها ، بناء على الحقائق الثابتة ، كما
نجد بجلاء فى دراساته المطولة عن المعتمد بن عباد ،
عبد الرحمن الداخل ، أبى جعفر المنصور وكثير غيرهم .

ذلك ان الشخصية فى يقينه ثمرة من ثمار العصر . .
ولهذا فلا سبيل الى فهمها والاحاطة بأبعادها الا بالدراسة
المتأمله للعصر ، التى تتخطى كل لغو ، بحثا عن الجوهر
الكامن خلف الظاهر . .

ويحكم هذا البحث عن العصر معرفة مستبصرة بقيمة
النظم الديمقراطية التى تشرك جميع أفراد الأمة فى الحكم،

والا غدت الدولة مناهضة للمجتمع تستأثر فيها الأقلية
بالسلطة لقهر الأغلبية .

كما يحكم هذا البحث أيضا . . ادراك واع بما يحفل
به التاريخ من صراع لا يخمد ضد الفقر والظلم من أجل
الحصول على الحرية ، فى معناها الاجتماعى والاقتصادى ،
التي بدونها لا تنمو الشخصية ، أو تعطى أفضل قدراتها . .
وتشكل هذه الحرية فى كل صراع نهاية المطاف الذى لا معدى
عنه .

الا أن على أدهم لم يكن يرى أن العوامل المادية هى ،
وحدها ، العوامل الحاسمة فى حركة التاريخ ، وانما
يتضافر معها عوامل أخرى عديدة استخلصها من مغايشته
للتاريخ .

وعلى الرغم من أن على أدهم كان يعلى دائماً فى
كتاباتهِ من قيمة المعرفة المكتسبة من الحياة والواقع ، تلك
المعرفة النابعة من التجارب العملية وممارسة الحوادث ،
ولو فى الصحارى الجرداء ، فقد كان يعطى للثقافة المستمدة
من أحلام الفلاسفة وأخيلة الشعراء الأهمية الجديرة بها .

وليسأت أخيلة الشعراء فى نظره بأقل قيمة من أفكار
الفلاسفة ، لأن الفن فى رأيه ، وعلى حد تعبيره ، قائم على
الكذوبة عريقة النسب فى الصدق ، بفضل طاقة الخيال التي
يتمتع بها كابداع خلاق شرط أن يرقد الاحساس الصادق
فى هذا الابداع .

بل ان الكتابة التاريخية نفسها التى تعتمد على الحقائق
تتبع عنده أساليب الفن والأدب فى تفسيرها وتوضيحها لما
تعرض له .

وثقافة على أدهم التى شاركت فى تكوينه ثقافة عربية
صميمة، وغربية مترامية، تشمل أوروبا الشرقية والغربية .
فى الثقافة العربية قرأ من التراث القديم ، الشعبي
والرسمى ، ألف ليلة وليلة ودواوين الشعراء الكبار منذ
العصر الجاهلى . وهو يذكر من هؤلاء الشعراء الذين حفظ
دواوينهم عن ظهر قلب : عنتره بن شداد ، المقنبي ،
البحتري ، أبو تمام ، أبو العلاء المعرى وغيرهم . .

كما قرأ فى النثر الأدبى (العقد الفريد) . . (عيون
الآخبار) ، مؤلفات الجاحظ ، كتب التاريخ الاسلامى
والفلسفة الاسلامية .

ومن التراث الحديث بدأ بالاطلاع على روايات جورجى
زيدان التاريخية . وقد اكتشف فيما بعد أنها تخلو من
التحليل العميق وكشف الحوافز المجهولة . . ثم قرأ دواوين
شعراء الكلاسيكية العربية فى عصره مثل : البارودى ،
أحمد شوقي ، حافظ ابراهيم ، بمثل ما قرأ للشعراء
المجديدين . عبد الرحمن شكري ، عباس محمود العقاد ،
ابراهيم عبد القادر المازنى ، أحمد زكى أبو شادى .

وبالنسبة للثقافة الغربية طالع بالانجليزية شكسبير ،
وشعراء الرومانتيكية : شيللى ، بايرون ، كيتس . . كما
ضرب بسهم وافر فى الفلسفة الغربية ونقده الأدبى ، وتأثر

على نحو خاص بكارلايل ، شـوبنهور ، هازلت ، الى
جانب قمم الكتاب الروس والفرنسيين ممن ترجم لبعضهم .

ولكنه لم يذب فى هذه الثقافة الأجنبية أبدا ، أو يفقد
لوهلة واحدة توازنه واستقلاله حيالها ، بل ظل محتفظا
بالنظرة النقدية الفاحصة لكل ما يقرأ .

وبفضل هذه النظرة المستقلة كان يرى أن شـعراءنا
القدامى لا يقلون عن الشعراء العالميين ، فى الموازنة الدقيقة
بينهم . .

ومن أجل الدفاع الدائم عن الاستقلال الفكرى كان على
أدهم يحذر من طول المكث بين الكتب ، والانسياق وراء ما
فيها ، لأنها قد تتضمن اخلاطا . ويطلب من القارئ أن
يمتلك دائما القدرة الحرة على التفكير الخاص .

وهذا لا يتحقق الا بالذهن النقدى اليقظ ، الذى يعرف
كيف يمحص ما يطالع ، وكيف يضعه بوعى على المحك .

وكتابات على أدهم نفسها تعد شاهدا على هذه النوعية
من القراءة ، التى تعمل العقل ازاء الآراء المختلفة فى القضية
الواحدة ، ولا تجد حرجا فى تصحيح كثير من المقولات
الخاطئة ، مهما كانت سائدة . .

وحول قضية الصراع الابدى بين القديم والجديد ،
يرى على أدهم أن مثل هذا الصراع ضرورة هامة وهو يفيد
الحركة الأدبية ، لأنه لا يقف بها عند حدود القديم المتخلف

وحدد ، كما أنه لا يطلق لها العنان على الغارب ، على نحو
قد يؤدي الى الشطط وفقد الهوية . .

ولعللى أدهم مفهوم خاص للترجمة باعتبارها فنا من
الفنون ، كالخلق سواء بسواء ، وليست حرفة يوفق اليها
كل من أجاد لغتين . وفي ضوء هذا الاعتبار كان يوصى الا
يترجم المترجم الا ما يعجب به ، حتى يستطيع بهذا الاعجاب
أن يرتفع الى سمت النص الذى يترجمه ، مع ضرورة تحرى
الدقة والوضوح فى الصياغة .

وبدافع هذا الاعجاب أيضا يمكن أن نفسر اختيار على
أدهم للشخصيات والأحداث التى يكتب عنها . .

وتتضمن مقدمات كتب على أدهم بيانا بهذا الدافع .
وهو أن الشخصيات والمشاهد التاريخية التى يتناولها راقته ،
فأحب أن يسجل ذلك فى فصول أو كتب ، لاشك انها ستظل
محتفظة بقيمتها فى المكتبة العربية ، أمدا طويلا . .

كامل كيلانى

لابد أنك قرأت له فى الطفولة أو الشباب بعض إنتاجه
الذائع الذى أقبل عليه وتأثر به أكثر من جيل فى مصر
والوطن العربى وانحاء العالم .

ذلك ان مؤلفات كامل كيلانى كانت بمثابة مؤسسة
ثقافية كاملة ، يسرت أجزاء من التراث الانسانى لقراء
العربية فى المراحل الأولى من حياتهم وفى المراحل التالية ،
بحيث أصبحت بعض أعماله مدخلا للنصوص الأصلية
الصعبة من هذا التراث الانسانى .

ومع هذا لا يرد اسم كامل كيلانى ضمن من أسهم فى
وضع أساس النهضة العربية الحديثة الالماما ، رغم أنه ،
فى تراثنا القومى ، أحق صناع هذه النهضة من كثير من
الأدباء اللامعين ، بما غرس فى نفوس النشء من قيم أدبية
يصعب حصرها فى مجرد مقال ، دعت اليه الذكرى
الخامسة عشر على رحيله فى التاسع من أكتوبر ١٩٥٩

● جريدة « المساء » القاهرة ، ١١ أكتوبر ١٩٧٤ .

والحق أن كامل كيلانى ليس من الطراز الذى يكتب عنه
فى ذكرى الوفاة ، التى تثير الحزن والألم ، لأن من ارتبط
بالبراعم المتفتحة ، ومن زخر أدبه بحب الحياة ، والتفاؤل
والعطاء ، لا يكتب عنه الا فى ذكرى الميلاد • وهى ، لحسن
الحظ ، أيضا ، شهر اكتوبر لسنة ١٨٩٧ •

وأود أن أشير ، من البداية ، الى أن كامل كيلانى كان
يضع نصب عينيه مجموعة من الاعتبارات التزم بها فى
أداء رسالته الأدبية •

ولعل أولها أن الكتابة وضعت لكى يفهمها الناس ، لا
لكى تبدو لهم الغازا غامضة ، لا طائل من ورائها • وفى
كتابه الصغير الهام « فن الكتابة - أو كيف تدرس فن
الانشاء » ، الذى صدر سنة ١٩٣٤ ، يرى ، نقلا عن أحد
الكتاب الانجليز ، أن الصعوبة التى تعترض الكاتب أو
الشاعر ليست أن يكتب أو ينظم فى أى موضوع شاء ، بل
الصعوبة كلها فى أن يحدد ، بالضبط ، ما يعنيه فى هذا
الموضوع •

وتعد هذه الدقة ، فى عرف الكيلانى ، شرط كل حركة
فكرية صحيحة ، وأهم موازين النقد الأدبى •

ومن هنا لم يكن كامل كيلانى يتخرج أبدا ، لفظيا ، من
استعمال الكلمة المألوفة الشائعة ، ذات الأصل العربى
الفصيح ، التى تستخدم فى اللهجة العامية ، طالما انها تؤدى
بالضبط ، المعنى الذى يريده ، مثل زعل بمعنى غضب ،
وحكى بمعنى قص ، وشاف بمعنى رأى ، وهكذا •

بهذا يتعلم الطفل القراءة ويستمتع بها بأقل جهد ، كما
يتعلم الكلام والمشى .

والذين قرأوا أدب ابراهيم المازنى يدركون أنه دعا ،
فى النثر ، الى نفس هذه الدعوة ، وطبق فى أداء معانيه
نفس الأسلوب السهل ، الذى يقتضى معرفة واسعة باللغة .

ولا يعنى هذا أن كامل كيلانى كان يستهين باللغة
العربية . لقد كان يستشعر بعمق روعة الامبراطورية
الفكرية التى أقامتها هذه اللغة فى العصور الماضية . وكان
يشترط أن يتقن الأديب العربى ، أولا ، لغته القومية ، ويكون
على علم واسع بتراجم وآثار من سبقوه من الأدباء ، وبعد
ذلك له أن ينهل من الآداب الغربية ما يشاء ، حتى يضمن
خلو التكوين الأول الحاسم من الصبغة الأجنبية التى يمكن
أن تطغى على انتاج الكاتب ان بدأ بدراسة الآداب الغربية .

وفى سبيل المحافظة على اللغة العربية ، من جهة ،
وتحقيقا لسمائة البيان ، من جهة أخرى ، حمل كامل كيلانى
على عسائقه ، فى نفس الوقت ، احياء بعض الكلمات
المهجورة ، التى ترد كثيرا فى التراث القديم ، ولو اضطر
الى توضيح معناها بين قوسين .

وعلى هذه الشاكلة تزداد حصيلة القارئ اللغوية ، حين
يرتفع به السن شيئا ، وتتسع مداركه ، ويستطيع أن يجتاب
وحده ، دون كبير مشقة ، مروج الأدب العربى القديم .

كما قام كامل كيلانى بتشكيل الكتابة بالشكل الكامل ،
حتى يضمن من البداية القراءة الصحيحة ، التى تتحول مع

سلامة المعاشرة وطول المران الى ملكة متأصلة ، خاصة وان اللغة العربية مليئة بالكلمات التى يمكن أن تخطيء قراءتها، ان لم تعرف موضعها من العبارة ، كما لا تعرف الساكن والمتحرك فى حروفها .

وأدب كامل كيلانى الذى استقاه من الثقافات الانسانية، وطوعه لأسلوبه الخاص ، أدب أخلاقى تربوى فى المحصل الأول ، محوره الصراع الملقى بين الخير والشر ، سواء فى عالم الحيوان أو الانسان ، ونهايته انتصار الخير وهلاك الشر .

وخلال العبرة المفيدة ، المستخلصة من المواقف والأحداث ، ترتفع قيمة الصدق والشجاعة والعمل والامانة والعفة والرضا والذكاء والصبر وقوة الارادة ، وتنخفض قيمة الكذب ، والجبن ، والكسل ، والتهور ، والرياء ، والزهو بالنفس ، والجشع ، والانانية ، والاسترسال فى الأحلام .

ولا شك أن هذه المعانى الانسانية البناءة ، التى تفضل فى وقعها مئات المقالات الجافة التى تحض على الفضيلة وتنفر من الرذيلة ، هى التى روجت انتاج كامل كيلانى فى المعسكر الاشتراكى ، فترجم فى الاتحاد السوفيتى وحده الى عشرين لغة ، وقرر فى المدارس أيضا .

ويذكر كامل كيلانى فى الأحاديث الصحفية التى أدلى بها ، واعتمد عليها معظم الذين كتبوا عنه ، انه تلقى فى سنه الصغيرة ، حيث كان يقيم مع أسرته فى حى القلعة

المتاخم للصحراء ، مجموعة من المؤثرات هي التي وجهته نحو التأليف القصصى . وأعتقد أنها هي التي حددت له أيضا نوعية هذا التأليف .

وهذه المؤثرات هي : قصص خاله الكفيف سعد اسماعيل التي لا تنتهى ، والأشعار التي حفظها عنه ، وقصة سيف بن ذى يزن المؤثرة التي سمعها فى الحوارى، وحكايات أبى زيد الهلالي ، التي كان يستترزق بها شاعر الربابة عبده الشاعر، وأساطير اليونان التي تعرف عليها على يدي مربيته اليونانية وكلها مثيرة للخيال النابع من الشعور واللا شعور ، فضلا عما انطوت عليه مكتبة والده من كتب علمية عب منها بأكثر من لغة ، وكانت النبتة التي أثمرت فيما بعد قصصه العلمية الأخاذة ، التي أراد باقتباسها أن يحجب العلم الى النفوس الغضة ، ويبدل زهدا فيه حبا له وشغفا به .

وتتمة للفائدة المرجوة الحق كامل كيلانى بهذه القصص التعاريف الشاملة التي تتصل بالمعلومات الواردة فى القصص .

كذلك كان لأسلوب الأب فى تربية ابنه ، بضرب الأمثال ورواية القصص ، أثر فعال فى تكوين شخصيته الأدبية الحساسة ، والتطبع بطباعه .

والى جانب تلمذة كامل كيلانى على الشيخ المرصفى والشيخ السحرتى من علماء الأزهر ، وحضوره ندوات الأدب والشعر ، صحب كامل كيلانى ، منذ وقت مبكر ، من أدباء العربية ، أبا العلاء المعرى ، وابن زيدون ، وابن الرومى .

ومن اعلام الأدب الغربى : شكسبير ، موليير ، دانتي ، فولتير ، بايرون ، شيللى ، ديكنز ، وغيرهم ، ولم يكن يحب المفاضلة بينهم ، حتى يتيح لنفسه الاستمتاع التام بالجماليات الفكرية والفنية التى ينفرد بها كل كاتب .

وهذا التراث الانسانى الرفيع ، الشرقى والغربى ، هو الذى الهم كامل كيلانى معظم مؤلفاته ، التى حافظ فيها على جوهر النصوص الأصلية ، وصاغها من جديد وفق العقلية العربية الحديثة ، ووفق الأسلوب العربى الحديث .

وتعد شخصية جحا من الشخصيات الفكاهة المحببة التى كلف بها كامل كيلانى ، ودرسها لدى شعوب العالم ، اذ كان يعتبر بحق أن الفكاهة ثمرة العقل الفذ ، أى ثمرة التفكير والتأمل والحكمة ، وروح الدعابة الانسانية القادرة ، بحد ذاتها على دفع الاخطار ، وهى ، بما تتسم به من سخيرية ، أحد السبل المركبة التى استعان بها اعلام الفكاهة من المصلحين فى كسب قضاياهم ، بالنقد الاجتماعى الموزع ، واللعب بالعقول .

وتحت تأثير هذا المفهوم كتب كامل كيلانى للأطفال سلسلة من القصص الفكاهية الشائقة ، فوق صياغته المتقنة لهذه الشخصية العربية العريقة ، واستلهاماته لألف ليلة وليلة .

وليست ريادة كامل كيلانى لأدب الأطفال هى كل عطائه . لقد ضرب بسهم وافر فى التاريخ ، وكتابه «مصارع الخلفاء» عرض أمين لأبحاثه فى التاريخ الاسلامى ، يتميز بالدقة ، والاصالة ، والاستبصار .

كما أن « مختارات كامل كيلانى » التى تضم طائفة متنوعة من نقده الأدبى للشعراء العرب والعالميين ، وما اشتمل عليه من مقالات أخرى مثل : نظرية مندل فى الوراثة ، والدين فى أسبانيا ، والاسلام والمسيحية فى الأندلس ، تنبىء عن احاطة تامة بالموضوعات التى يتصدى لها .

الا أن الأندلس نالت اهتماما ملحوظا من كامل كيلانى . ذلك أنه أصدر كتابا فى جزئين كبيرين عنوانه « نظرات فى تاريخ الأدب الأندلسى » اعتبره مقدمة لدراسة الأدب فى ذلك العصر ، ونواة لدراسة التاريخ .

وقليل من يعرف أن كامل كيلانى نظم الشعر . وقد تعرضت قصائده الوطنية غير المنشورة ، فى ثورة ١٩١٦ ، للحرق ، أثناء حملات التفتيش وقتذاك . وقد طوى كامل كيلانى هذه الصفحة من حياته الأدبية ، رغم تقدير أصدقائه الأدباء لها ، ليقينه بأن هذا الشعر لا يستحق أن يجمع فى ديوان .

غير أن موهبته الشعرية ظلت متقدة ، تنبث فى نشره ، وفيما تضمنته قصصه من أبيات شعرية يؤكد بها المعنى .

أما الترجمة فقد مارسها كامل كيلانى جنبا الى جذب التأليف ، وبنفس الكفاءة التى شهد لها أهل الاختصاص . ويعد كتاب « ملوك الطوائف » للمستشرق الهولندى المعروف دوزى ، الذى صدر سنة ١٩٣٤ ، أهم آثار كامل كيلانى المترجمة ، التى استوقفت نقاد تلك الأيام ، لما فاضت به من تعليق وشروح وتصحيحات . ولو أنه لم يكن يكثر أدنى اكتراث بآراء أحد من النقاد ، أو يهتم بقراءة ما يكتبونه ،

لاعتقاده أن الاطراء والهجوم ، كلاهما ، سواء بسواء ،
يحرف الكاتب عن هدفه المنشود .

لقد كانت حياة كامل كيلانى ، كما وصفها بنفسه فى
اللحظات الأخيرة من عمره ، محنة مريرة . ولعل مرد
هذه المحنة فقد البصر لأكثر من سنتين ، أو قيد الوظيفة
الحكومية الصغيرة فى وزارة الأوقاف ، أو ، وهو الأرجح ،
التجاهل والجحود والكران الذى قوبل به ، مما دفعه ،
قرب النهاية ، الى العزلة ، وقلة لقاء الناس ، والعزوف
عن الحركة الثقافية فى بلاده .

وعلى كل ، فقد استطاع كامل كيلانى ، فى ظل هذه
المحنة ، ان يؤلف بلا ترقف ، ويترجم ، ويحقق وينشر أدبه
بخمسة لغات عالمية ، وخلف مئات القصص المخطوطة التى
يكاد يكون من المستحيل الآن نشرها ما لم تنهض الدولة
بهذا العبء ، ليس فقط لحياء لذكرى هذا الرائد ، بل
للحاجة المتزايدة اليها ، خاصة وأن مقعده الشاغر فى
ثقافة الطفل لم يملأه أحد بعد رحيله .

لـويس عوض

تتناثر في مؤلفات الدكتور لويس عوض (١٩١٥ - ١٩٩٠) اشارات الى حياته في مراحلها المختلفة . كما تتضمن الأحاديث التي عقدت معه في الصحافة منذ الخمسينات اشارات أخرى الى هذه الحياة الحافلة بالمعطاء .

في هذه المؤلفات والأحاديث نتعرف على الكثير من المكونات والأحداث والمواقف التي عاشها لويس عوض ، لكنها لا تعطى صورة دقيقة متكاملة كما تعطيها الكتابة المباشرة عن هذه الحياة ، التي نطالعها بدرجة بالغة من الوضوح في كتابه الأخير « أوراق العمر : سنوات التكوين » ١٩٨٩ .

وهذا الكتاب هو الجزء الأول من ثلاثية ، يقف فيه لويس عوض عند تخرجه في كلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٣٧ ، واستعداده للسفر في بعثة الى انجلترا لاستكمال دراسته العالية في الأدب الانجليزي .

وكان الجزء الثاني لهذه السيرة الشخصية الطويلة

● مجلة « الشموع » ، القاهرة ، اكتوبر ١٩٩٠ .

مخصصا للفترة التي قضىها لويس عوض في البعثة ،
ولرحلاته في أوروبا ما بين لندن وباريس ، ثم عودته الى
الجامعة سنة ١٩٤٠ ، حتى فصله منها بعد الثورة ، في
أزمة مارس ١٩٤٥ ، مع ٥٠ أستاذا ومدرسا جامعيا .

وهذه المرحلة هي التي أصدر فيها كتبه الأولى الهامة :
« فن الشعر » لهوراس ١٩٤٤ ، « برومتيوس طليقا » لشيللى
١٩٤٦ ، « بلوتولاند وقصائد أخرى » ١٩٤٧ ، « فى الأدب
الانجائزى الحديث » ١٩٥٠ .

ويشمل الجزء الثالث من هذا الكتاب حياته الثقافية
العامة خارج الجامعة منذ ذلك التاريخ ، ١٩٥٤ ، حتى
تاريخ وضعه للكتاب . وهى المرحلة التى تعرض فيها
للاعتقال سنة ١٩٥٩ ، وللطرد من الاتحاد الاشتراكي
والمجلس الأعلى للفنون والآداب فى ١٩٧٣ ، وأصدر فيها
معظم مؤلفاته التى حققت مجده ككاتب ذائع الصيب ،
ارتبط اسمه بحركة التجديد فى الأدب ، وباتجاه التقدم
فى الفكر والحياة .

غير أن المرض الذى نزل به فجأة فى أوائل سنة
١٩٩٠ حال دون كتابة هذين الجزئين التاليين ، بحيث
لم يعد يوسعنا معرفة حياته بالتفصيل ، إلا مما ورد فى
كتبه - خاصة مقدماتها - ومما فى مقالاته الكثيرة التى لم
تجمع ، ومن مجموعة الأحاديث التى عقدت معه ، وأشعار
فيها الى لحظات من حياته ، سواء ما جاء منها عرضا أو
عن قصد .

ونستطيع أن نقول اجمالا أن لويس عوض ثمرة ناضجة
لثلاثة من رواد الثقافة المصرية الحديثة ، كان لهم دورهم

الفعال فى تشكيل حياته الفكرية فى إطار العقل والحرية ،
وهم طه حسين ، وعباس محمود العقاد ، وسلامة موسى .

ولمن يريد أن يعرف أثر هؤلاء الكتاب الثلاثة فى صياغة
شخصيته ، عليه أن يعود الى أربعة أو خمسة كتب للمويس
عوض ، بالإضافة الى « أوراق العمر » ، كتب فيها عنهم ،
خاصة العقاد الذى استأثر بعشرة مقالات طويلة ، منها
سبعة مقالات فى كتابه « دراسات أدبية » ١٩٨٩ ، ومقالتان
فى « دراسات عربية وغربية » ١٩٦٥ ، ومقالة فى « دراسات
فى النقد والأدب » ١٩٦٥ .

أما طه حسين فكتب عنه خمس مقالات ، مقالتان فى
كتاب « الحرية ونقد الحرية » ١٩٧١ ، ومقالتان فى « ثقافتنا
فى مفترق الطرق » ١٩٧٤ ، والمقالة الخامسة نشرت فى
جريدة « الأهرام » عدد ٢٩ أكتوبر ١٩٧٣ ، فى وداع طه
حسين .

وكتب عن سلامة موسى فى كتابه « دراسات فى النقد
والأدب » مكتبة النهضة المصرية ١٩٦٥ .

ويمكن أن نحدد القضايا الأساسية التى دعا اليها لمويس
عوض ، وأثارت حوله الممارك ، فى مجموعة قضايا . .
أولها دعوته للاكتابة الأدبية بالعامية المصرية ، حتى يكون
لنا فى العامية أدب رفيع المستوى ، لا يقل عن أدب
الفصحى ، كما استطاع دانتي بالكوميديا الإلهية أن يجعل
من اللغة أو اللهجة الإيطالية المحلية ، وهى بمثابة عامية
بالنسبة للإتينية القديمة ، وبتعبير أدق إحدى عامياتها ،
لغة رفيعة يكتب بها الأدب الخالد .

وعندما كتب لمويس عوض « مذكرات طالب بعثة »

بالعامية سنة ١٩٤٢ ، تعهد وقتها ألا يخط حرفا واحدا الا بها ، ولكنه لم يف بالعهد ! . . واكتفى بأن عرض قضية العامية والفصحى على الرأى العام نظريا وعمليا ، وقد دعا اليها قبله ، ومارس الكتاب بها ، عدد لا يستهان به من المفكرين والأدباء فى أنحاء الوطن العربى .

ومع هذا فان اللغة فى هذا الكتاب ليست أخطر جوانبه، لعل أخطر هذه الجوانب المعانى والقيم الانسانية التى يندبض بها الكتاب كعمل فنى يغنى الأدب بما يرف به من صور للطبيعة والانسان .

يتصل بموضوع الكتابة بالعامية ادراك لويس عوض بأن الأدب الشعبى ليس فقط مستودع الضمير والوجدان والاعراف المصرية ، بل فيه من كم القوة والعمق والجمال ما يستحق الاحترام .

والأدب الشعبى عنده هو السير والملاحم والمواويل ، والحواديت والمعتقدات والخرافات المجهولة المؤلف التى اضطهدتها الأدب الرسمى فى عصور التخلف والعزلة عن العالم التى دامت نحو ألف سنة ، فقدنا فيها من هذا الأدب حيوية المحتوى الذى كان يمكن أن يثرى الحياة والفن ، ويكون أساسا لثقافة وطنية مزدهرة .

وللويس عوض بعض الجهود المتفرقة التى لم تتم فى جمع نماذج من الأدب الشعبى قام بها فى المنيا أثناء الحرب العالمية الثانية ، تمهيدا لدراساتها وتنميتها . وفى ١٩٧٣ كرر المحاولة فى قرية سنهور القبلية بالفيوم ، وسجل على الأشرطة موال « ناعسة وأيوب » بأصوات مجموعة من المنشدين الشعبيين ، ثم درسها ودرس أصولها فى مقالة عن الأدب المصرى فى كتابه « دراسات أدبية » .

وهناك أيضا دوره المؤثر فى حركة الشعر الجديد ابتداء من ديوانه «بلوتولاند» الذى اتسم بطابع التجريب والمغامرة، وضم أول بيان وأول تنظير للشعر الحر ، سبق به لويس عوض نازك الملائكة فى ديوانها « شظايا ورماد » ١٩٤٩ . وسبق أيضا بدر شاكر السياب فى ديوانه « أساطير » ١٩٥٠ .
• ثم بمقالاته العديدة عن الشعر الجديد التى شارك بها فى اقامة هذا البناء أو الصرح الشامخ الذى يمثل ثورة لا رجعة فيها نحو الاستجابة للعصر ، بوحيه وإيقاعه وهمومه ، يقصر عن الوفاء بها عمود الشعر التقليدى ، بما فيه من رتابة النغم ، وعلو الجرس ، وقيود القافية ، ووحدة البيت بدلا من وحدة القصيدة .

وتستند دعوة التجديد الى انه طالما أن صورة المجتمع تغيرت ، فيجب أن يواكب هذا التغيير حساسية جديدة تخلق قوالب أدبية جديدة ، ولغة جديدة ، والا انفصل الابداع عن الحياة .

ولا شك أن احتفال لويس عوض بالشعر الجديد ساعد على تكوين مدرسة شعرية من أبرز أعلامها صلاح عبد الصبور ، أحمد عبد المعطى حجازى ، أمل دنقل ، محمد إبراهيم أبو سنة ، محمد عفيفى مطر . ويعتبر هذا الاحتفال أحد أبعاد احتفاله بالجديد فى كل ابداع ، خاصة فى المسرح ، ووعيه بتطور الذوق الجمالى ، حتى فى الموسيقى التى يرى انها فى الشرق ظلت أسيرة نزعة الطرب الحسية، المنحدرة من العصور الوسطى ، بتعاطاها الشعب فى عصور الخمول ، وفى ظل العلاقات الاقطاعية ، كما يتعاطى

الحشيش ، بينما تستمع الطبقات الارستقراطية فى العهد
الملكى الى الموسيقى الغربية الرقيقة .

وللتغلب على هذا الوضع أنشأ لويس عوض فى جامعة
القاهرة سنة ١٩٤٠ ، عقب عودته من البعثة ، بالجهود
الذاتية البحتة ، « جمعية الجرامافون » لنشر الوعي
بالموسيقى الغربية الكلاسيكية .

ونسـتطيع أن نستخلص من هذا الموقف الخاص
بالموسيقى ، ومن كتبه العديدة كلها ، وفى مقدمتها « ثورة
الفكر فى عصر النهضة » ، ١٩٨٧ و « دراسات فى الحضارة »
١٩٨٨ ، دوره التنويرى كمثقف متكامل فى نفسه فروع
المعرفة ، وتذوب فى اهابه الحدود بين الثقافات . مثقف
يرى أن القومية لا تنهض بغير انسانية ، وأنه لاتعارض بين
الانسانية والقومية ، أو بين العالمية والمحلية ، فى دعوته
للنهضة الثقافية الحققة ، وللثورة الفكرية والاجتماعية ،
ولحضارة القرن العشرين .

واسم لويس عوض يرتبط فى تاريخنا الأدبى بدعوة
الأدب فى سبيل الحياة ، أو فى سبيل الانسانية ، وعلى
الجانب الآخر من هذه الدعوة يقف دعاة الفن للفن ، الذين
لا يرون فى الفن الا صورته ، وليس مادته ، وبذلك تنتفى
وظيفة الفن ، وتتصدع العلاقة بين الشكل والمضمون ، كما
تتصدع فى نظرتهم العلاقة بين الابداع وأساسه المادى .

ونقد لويس عوض يعتمد أساسا على التفسير . تفسير
العلاقة بين النص والواقع ، وبين العمل الفنى ، بل والانتاج
المادى ، ومحيطه الاجتماعى وسياقه التاريخى ، فى ضوء
ثقافة واسعة تضرب بتمكن فى التراث الانسانى كله ، قديمه

ووسيطه وحديثه ، بدون أن تفقد أصالتها الشخصية ، أو تغرق فى متاهات التراكم الكمى للمعلومات .

ولم يكن لويس عوض بالطبع أول من أكد العلاقة بين الأدب والحياة ، فقد سبقه طه حسين فى الثقافة العربية . وعشرات الأسماء فى الثقافة الأجنبية .

كذلك كان تفتحه على حرية الفكر والاشتراكية والاصلاح خطوات على طريق طويل كان رفاعة رافع الطهطاوى أول المهدين له فى العصر الحديث .

ويتجلى المنهج العلمى الذى تتسم به كتابات لويس عوض فى رصده للمؤثرات الأجنبية فى الأدب العربى ، وفى وضع الثقافة العربية ، واللغة العسربية ، فى محيط التراث الانسانى وتيارات الفكر العالمى ، من خلال الدراسات المقارنة الموثقة ، التى ترى أن ابن خلدون وأبا العلاء المعرى — على سبيل المثال — كانا يطلعان على الثقافات الأجنبية المعاصرة لهما ، والسابقة عليهما ، فقد كان ابن خلدون يعرف اللاتينية والأسبانية وكان المعرى يعرف اليونانية .

وتمثل أسطورة أورست اليونانية التى درسها لويس عوض عبر وشائجها مع ملحمة الزير سالم العربية ، ومع أسطورة ايزيس وأوزوريس الفرعونية ، جانبا من هذه الجهود فى هذا المجال الذى يبحث عن وحدة الجسدور والموضوع فى الثقافات المختلفة .

ويتناول لويس عوض فى دراساته عن « تاريخ الفكر المصرى الحديث » ، بأجزائه الثلاثة ، الخلفية التاريخية والسياسية والاجتماعية والروحية للفكر المصرى ، والكفاح الشعبى ضد الحكام ، منذ عصر اسماعيل حتى ثورة ١٩١٩ .

ويلاحظ لويس عوض أن مصر كانت ، منذ بداية القرن التاسع عشر ، علمانية ، عملية ، فى مواجهة عوامل القهر والتخلف ، وأن تقدمها وتأخرها مرهون بانفتاحها على الغرب ، أو ابتعادها عنه .

كما يتجلى ثراء لويس عوض الفكرى وشاعريته فى الأعمال الأدبية التى أبدعها ، وبصفة خاصة مسرحية « الراهب » ١٩٦١ ، ورواية « العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح » ١٩٦٦ .

وليس معنى هذا أن كل القضايا والدعوى والآراء التى طرحها لويس عوض أو تبناها على مدى نصف قرن كانت صحيحة . ان مواقفه من القومية العربية التى تمثل قوة العرب الحقيقية ومستقبلهم المنشود ، ورأيه فى « المعلم يعقوب » الذى خان وطنه بالأنخراط فى جيش الحملة الفرنسية ، واعتماده فى بحثه عن « جمال الدين الافغانى الايرانى الغامض » على تقارير وملفات المباحث ، ومغالاته الشديدة فى احتذاء النموذج الغربى ، وهجومه على أحمد شوقي . لا يمكن لأحد أن يقرر عليها ، ويتعين مناقشته بروح موضوعية تدرك الفرق - عند لويس عوض - بين نقده التطبيقى للأعمال الأدبية ، وبين الأفكار والنظريات العامة ووجهات النظر التى يرتادها بوثوق شديد ينقصه أحيانا التبرير .

ولكن أخطاءه فى هذا الصدد ، والأفضل أن أقول ان اجتهاداته فى استخلاص مثل هذه الأحكام القاطعة ، مهما تنكبت الطريق ، لا تطمس أفضاله الجمة على الثقافة والمثقفين ، التى قدمها برؤية واضحة ، لا يخامرها الشك ، تمسك فيها بصدق الفنان ، وشرف الكلمة .

محمد تيمور

لم يعيش الأديب المصري محمد تيمور سوى ٢٩ سنة .
ولد سنة ١٨٩٢ ، وتوفي سنة ١٩٢١ . لكنه استطاع
بإنتاجه الفني الغزير ، أن يدرج اسمه في تاريخنا الأدبي
بين رواد القصة القصيرة والمسرح ، كأحد الطلائع الذين
أسسوا هذين الفنين ، على الأبنية الحديثة ، وعبدوا
الطريق للأجيال التالية .

ينتمي محمد تيمور إلى أسرة كردية الأصل ، لها شأن
كبير في الأدب ، فهو ابن العلامة المحقق أحمد تيمور باشا .
(١٨٧١ - ١٩٣٠) الذي شغف بآداب العربية شغفه بالفنون
الشعبية ، وله مؤلفات هامة فيها ، وكان بيته ملتقى العلماء
من مصر ونزلائها ، ومكتبته بقيمتها العلمية - على حد
تعبير خير الدين الزركلي - : « من نظائر دار الكتب المصرية
في القاهرة والمكتبة الظاهرية في دمشق » .

كما أنه شقيق الأديب الكبير محمود تيمور (١٨٩٤ -
١٩٧٣) الذي يرجع إليه الفضل في حفظ تراث محمد
تيمور ، والتعريف به .

● جريدة « الانوار » ، بيروت ، ١٨ سبتمبر ١٩٧٢ .

وعمنه هي الشاعرة عائشة التيمورية ، التي تعتبر من أولى الشاعرات المصريات في العصر الحديث ، وأكثرهن قدرة على ترجمة الاحاسيس الداخلية للمرأة ، ومواقف الحياة .

وعلى الرغم من أن هذه الأسرة تنتمي بحكم وضعها وأملاكها الى طبقة اجتماعية قادرة ، أهلت الشقيقين محمد ومحمود الى التفرغ للانتاج الأدبي ، الا أن ذلك لم يحل دون اتصالهما الحميم بالطبقات الشعبية ، في حي قديم بأعماق القاهرة ، وتقديرهما لما في اللغة العامية من قيم حية ، تتجلى في مسرحيات محمود تيمور ، كما تتجلى في مسرح محمد تيمور .

بدأ محمد تيمور حياته الأدبية ، مثل معظم الأدباء ، ينظم الشعر التقليدي في الغزل والاجتماعيات ، ثم هام بالتمثيل ، تحت تأثير تروده المنتظم على المسرح في القاهرة .

ولأن الأسرة كانت تمانع في اشتغاله بالتمثيل اتجه الى تأليف الحواريات ، يشفى به غليله نحو الفن المسرحي .

وهذه هي المرحلة الأولى من حياته الخاطفة ، يفصل بينها وبين المرحلة التالية سفره الى أوروبا للدراسة ، وهو دون العشرين ، حيث أتيح له الاطلاع على التيارات الفنية التي تموج بها العاصمة الفرنسية باريس ، في قلب الحضارة المتقدمة .

وفي هذه الفترة التي استغرقت ثلاث سنين على التقريب من ١٩١١ الى ١٩١٤ تبلور في ذهن محمد تيمور فكرة

انشاء أدب مصرى خالص يخرج به على التراث الجامد ،
ولا يتعلق باتجاه فنى من الاتجاهات الأوروبية ، بل يحمل
القسمات المصرية الأصيلة ، والروح والأخلاق المصرية ،
بكل ما تنبض به من حكمة ، وسخرية ، وألم ، وفكاهة .

وتمثل دعوة التجديد العصرية هذه رسالته الاجتماعية
التي قضى بقية حياته يدعو اليها ، ويطبقها ، بكفاءة واقتدار
فى انتاجه ، فى غضون اليقظة الوطنية الكبرى التى شملت
الأمة المصرية ، وبلغت ذروتها بثورة ١٩١٩ .

ذلك أن هذه الدعوة كانت تتلاقى مع مبدأ « مصر
للمصريين » ، الذى كان يعتبر بشق أن استقلال الوطن من
الاستعمار الانجليزى والدولة العثمانية ، مقدم على كل
شئ آخر .

ومن يطالع مجموعة قصص « ماتراه العيون » أو
مسرحيات : « العصفور فى القفص » ، « عبد الستار أفندى » ،
« الهاوية » - وكلها ينتمى الى الأدب الواقعى ، يلاحظ على
التى تغلغل محمد تيمور فى المشاكل المصرية المحلية ،
وقدرته الخاصة على إبراز الطابع المصرى ، والجو المصرى ،
عبر الصور الناقدة للشخصيات ، والمفارقات الاجتماعية .

فى هذه الأعمال المليئة بالحركة والايحاء ، نظر تيمور
الى الواقع الحقيقى المجرد ، فسخر من أبناء الذوات ، ومن
حياتهم الفارغة الزاخرة بالفساد ، ومن بخل الأغنياء ،
ومن الزواج غير المتكافئ ، ومن عصيان الأبناء للآباء . .
ونوه ، بالمقابل ، بما فى حياة الفلاحين والفقراء من قيم

انسانية ، مثل الشعور بالانتماء والمسئولية ، داعيا الى انتشار التعليم .

وأخذت بعض قصصه شكل اللقطات السريعة لما فى الحياة من مفارقات جارحة أحيانا ، مثل تلك التى بين التهمة والعوز ، أو التزمت والتحرر . .

والى جانب الابداع مارس محمد تيمور النقد المسرحى ، وكتاباتة فى هذا المجال تنبىء عن عمق نظره ، وعن رغبته الحارة فى الارتقاء بفن المسرح الى المستوى المرموق ، وذلك عن طريق التأليف والتمصير ، وليس النقل والترجمة ، لأن التأليف عنده هو السبيل الحق الى التنوير العام . وإبراز الشخصية الوطنية ، والتعبير عنها بأسلوب مبتكر ، تتطابق فيه اللغة مع الموضوع ، فإذا كان الموضوع محليا وجب أن تكون اللغة عامية ، وإذا كان الموضوع تاريخيا وجب أن تكون اللغة العربية الفصحى .

وتقدم كتابات محمد تيمور التى يتجاوز عددها ٤٠ مقالا ، الأسس النظرى لأدب هذا الرائد ، الذى وقف بانتاجه ، فى مراحل النهضة ، الى جانب الفن الرفيع ، ويقصد بالفن الرفيع المسرح الفنى بحسب المصطلح الذى وضعه ، وهاجم فى مقابله الفن التجارى الهابط أو اللافن ، الذى كان يغمر الساحة بالمتسلية والتطريب والمشاهد المفككة ، ومع هذا يحظى باقبال جماهيرى أكبر ، بينما يتعرض المسرح الفنى للكساد .

والغريب أن المسرح المصرى المعاصر يواجه هذه الأيام نفس هذه القضية ، دون أن يجد قلما يتصدى لها ، يماثل قلم محمد تيمور .

محمد حسين هيكل

تحفل المكتبة العربية بمجموعة من الكتب النقدية الهامة،
التي تمثل النهضة الفكرية الحديثة في أبهى قسمااتها .

تتألف معظم هذه الكتب من مقالات متنوعة ، نشرت
بادئ ذي بدء في الصحافة ، أو كانت محاضرات متفرقة ،
القيت في الجامعة أو الأثير ، ثم جمعت بعد ذلك في كتب .

نستطيع أن نذكر من هذه الكتب التي تعد كمعالم الطريق
منذ نهاية القرن التاسع عشر الى ما قبل منتصف القرن
العشرين : « الوسيلة الأدبية » للشيخ حسين المرصفي ،
و « الغربال » لميخائيل نعيمة ، و « الديوان » لابراهيم
عبد القادر المازني ، و « الفصول » لعباس محمود العقاد ،
و « حديث الأربعاء » لطه حسين ، و « فيض الخاطر »
لأحمد أمين ، و « وحى الرسالة » لأحمد حسن الزيات ،
و « ثورة الأدب » لمحمد حسين هيكل ، و « خطوات في النقد »
ليحيى حقي ، ولو أن كتاب يحيى حقي صدر في الستينات
رغم أن مقالاته النقدية يرجع بعضها الى العشرينات
والثلاثينات .

● مجلة « الثقافة » ، القاهرة ، يناير ١٩٨٢ .

كذلك يمكن أن نذكر من المؤلفات النقدية التالية ، التى كتبت على نفس الغرار ابتداء من الخمسينات ، عددا من الكتب النقدية التى صدرت لمحمد مندور ، لويس عوض ، محمود أمين العالم ، شكري عياد ، عبد القادر القط ، وغيرهم .

وفى ذكرى مرور ربع قرن على وفاة الدكتور محمد حسين هيكل (١٨٨٨ - ١٩٥٦) نقف عند كتابه « ثورة الأدب » الذى صدر عن مطبعة السياسة فى ٨ مايو ١٩٣٣ ، لكثرة ما يتضمنه هذا الكتاب من أفكار ومبادئ نقدية ، على جانب كبير من القيمة ، فى إطار الوسط التاريخى الذى كتبت فيه . . . إطار يقظة الروح المصرية ابان تحدى قوى الاستعمار ، والرأسمالية ، والاقطاع . وفى غضون انتشار أفكار الثورة الفرنسية المتصلة بالعدل الاجتماعى ، وحرية الفكر ، وفصل الدين عن الدولة .

وقبل أن نتناول هذا الكتاب ، لابد من الإشارة الى أن هيكل بدأ حياته الأدبية سنة ١٩١٤ برواية « زينب » التى تعد من معالم الطريق فى تاريخ الرواية المصرية ، ويعد صاحبها رائد القصة فى العصر الحديث .

والطريف أن الدكتور هيكل تخرج آنذاك من وضع اسمه عليها ، لأن مفهوم الرواية فى عصره كان يقتصر على روايات التسلية ، ولم يكن مقبولا من رجل « محترم » يعمل فى المحاماة مثل هيكل ، وينتمى الى طبقة اجتماعية راقية ، أن يؤلف الروايات ، ولهذا كتب عليها ، فى الطبعة الأولى ، بقلم مصرى فلاح ، الى أن أفصح بعد سنوات طويلة عن اسمه الحقيقى على غلافها .

ثم قدر للدكتور هيكل أن يختم حياته الأدبية الحافلة على نحو مماثل للبداية برواية « هكذا خلقت » ، صاغ مادتها من البيئة المدنية المترفة المحيطة به ، كما صاغ من قبل « زينب » من بيئة الريف التي نشأ فيها .

وبين الرواية الأولى التي امتزج فيها الفن القصصى بالمقال الأدبي ، والرواية الثانية التي تضمنت خبرة العمر والوعي بالقطور ، اشتغل هيكل بالسياسة ، وصدر له ما يقارب العشرين كتابا تتميز كلها بالجدة ، والاصالة ، والعمق ، كما تتمسك في مضمونها ودلالاتها بمجموعة من الأفكار ، وبمثل عليا في نفس الكاتب ، يتطلع اليها دوما في كتاباته ، ويمكن تلخيصها في الحرية ، والعدل ، والقانون .

وتشغل الحضارة الاسلامية حيزا واضحا في نتاج الدكتور هيكل ، الى جانب دراساته للأدباء والمفكرين الغربيين ، قديما وحديثا ، التي تصدر جميعا عن موقف سياسي يهدف الى تأصيل اليقظة القومية في مصر . مستخدما منهاجا واضحا ، يرى الأحداث والظواهر في ضوء الابعاد الاجتماعية المتعددة ، لا الابعاد النفسية ، ولو أن هيكل كان يعترف - في الوقت نفسه - بقيمة العامل الوراثي في تشكيل السمات الخاصة للشخصية .

ولا تقتصر دراسات الدكتور هيكل على الشخصيات الخالدة في التاريخ ، التي ارتفعت بالانسانية في مدارج الحضارة ، بل انها تشمل أيضا تلك الشخصيات التي أساءت الى التقدم الانساني ، بما ارتكبت من شر ، انطلاقا مما يراه ويؤكد الدكتور هيكل من أن الاهتمام بمثل هذه

الشخصيات يدفع الانسانية الى تجنب أخطائها ، ومعارضة
من يحاول أن يفعل مثلها .

وإذا سلمنا بأن كل اناء ينضح بما فيه ، فلا بد من
الإشارة الى أن ثقافة الدكتور هيكل ، التي حددت موقفه
وعطاءه ، وتبدت بجلاء فى اهتماماته المتنوعة ضمن أنصار
الحديث ، ضربت بسهم واغر فى التراث العربى القديم ،
الرسمى والشعبى ، بالإضافة الى المامه الملحوظ بالحضارة
الفرعونية .

الا أنه لم يقف عند هذه الحدود ، وانما ضرب بسهم
مماثل فى التراث الأوربى ، قديمه وحديثه ، فى فروع
المختلفة .

وفى ضوء هذا التكوين ، أو هذه المؤثرات الثقافية
الحضارية التى خضع لها ، وهى نفس المؤثرات التى خضع
لها أدباء التجديد لا التقليد ، الذين يؤمنون بأن الحياة
دائمة التطور ، نستطيع أن نفهم دعوة هيكل الى مساهمة
العصور ، والأخذ من الغرب ، مع الاستفادة بالطبع من التراث
القومى القديم ، ابقاء لاتصال الزمن .

ومن يراجع كتابات هيكل وحياته ، يجد أن تصوره
للثقافة المكتملة للأديب ، تتوقف على دراسته للأديبين القديم
والحديث ، فى لغته القومية ، إذ لا غنى لأحدهما عن
الآخر ، الى جانب الاحاطة بقواعد العلوم والفنون والآداب
العالمية ، التى تنتسب الى الانسانية كلها ، فى عالمنا الذى
غدا بيئة واحدة ، لأنها تفسح أمامه من عوامل التفكير
ملا تفسحه مطالعته فى تراثه القومى .

وليس فى هذا أدنى حرج على الشعور القومى لأن العرب أنفسهم جدوا ، فى القرون الأولى ، فى نقل علوم وآداب الفرس واليونان والرومان ، ومعرفة الجاحظ وابن المقفع وأبى العلاء المعرى بهذه اللغات ليست محل شك .

كما أن اتساع أفق الأدب العربى ، بما استحدثته من موشحات أندلسية ، وصور فنية جديدة ، لم يعرفها أحد من المتقدمين ، بالاضافة الى ثراء اللغة العربية فى الألفاظ والتراكيب ، يعطى الدليل على اتصال الثقافة العربية بالثقافات الأجنبية اتصالا مباشرا ، وعلى أن هذا الاتصال كان من عوامل الثراء والتجديد .

ولم يكن هذا الموقف ، الذى وصفه هيكل بنزع الثوب القديم وارتداء ثوب العصر . يسيرا عليه بأى حال من الأحوال . ذلك أنه فى سبيل النهوض بالكتابة الأدبية ، بحيث تعبر عن المدركات والاحساسات العصرية ، واجه هيكل عدة تحديات ، أهمها تجديد لغة التعبير على النحو الذى يفهمه الجمهور ، فى أطوار الحياة المعاصرة ، مع المحافظة على أصالة اللغة العربية باعتبارها لغة القرآن .

من أجل هذا التجديد ، الذى لا معدى عنه ، سلم هيكل بأن كثيرا من ألفاظ اللغة العربية أصبح بائدا ، لا يصلح لاداء المعانى الحديثة ، التى تنزع الى البساطة .

وبذلك لم يجعل من اللغة رداء خارجيا ملفتا للانظار ، لها جمالها الذاتى ، وانما جعل الموضوع أو المادة هى موطن الجمال ، لا تظمسها اللغة ، بل تشف عنها ككائن حي سائغ المدخل الى النفس .

ومثل هذا التصور يحتاج كما يقول هيكل الى جهاد الكتاب من أصحاب الملكات الفنية ، لا الى جهاد اللغويين الذين يعيشون في المعاجم .

ويتطلب هذا التجديد في الأساليب العربية ، أول ما يتطلب ، نمو الذاتية ، حتى تستطيع أن تتجاوز حالة الجمود ، ممثلة في النقل والمحاكاة ، الى مجال الخلق والابداع النابع من التجارب الحية ، المستمدة من الواقع العملي ، لا من الكتب ، أى من الجس الخاضع للكتاب ، لا من جس الآخرين من الأسلاف .

يقول هيكل في هذا الكتاب ، فى مقال « الأدب القومى » ص ١٣٠ منوها بقيمة التجربة الخاصة للأديب : « لن تجد فى قصرك نفسك على الكتب الهاما خاصا ولا وحيا صادقا ، وانما الالهام الصحيح والوحى الصادق فى اختلاطك بالحياة ، وامتزاجك بمظاهرها واجتلائك ما فيها من جمال » .

لا غرابة إذن أن يربط هيكل فى كتابه « ثورة الأدب » بوعى واضح بين الثورة الأدبية والثورة السياسية التى شبت فى مصر سنة ١٩١٩ ، فى التطلعات والأهداف ، تأسيسا على مفهومه النظرى للحضارة الانسانية كثورة متصلة لا تتوقف ، مظهرها البادى الأدب والفن ، حين يكون هذا الأدب والفن حقيقا لميادين المعرفة الانسانية من فلسفة وعلم وتشريع .

ذلك انه - كما يقول هيكل - كلما كان الأديب أكثر اطلاعا على هذه المعارف ، اتسعت أمامه عوامل التفكير . وأصبح أقدر على أداء رسالته التى يضطلع بها .

وينم هذا الفهم الموسع للثقافة عن ادراك لحركة التاريخ
التي تجعل كل ما تحت الشمس متجددا ابدا .

وتناقض هذه الرؤية المفاهيم التقليدية التي تنظر
للتاريخ كظواهر ثابتة ، على نحو ما تعبر مؤلفات كتاب
من جيل هيكل ، مثل مصطفى صادق الرافعي .

ويقدم هيكل الحضارة الغربية في كتابه كمثال للتطور
والثورة مع الاتصال ، أو التطور والثورة مع عدم الانقطاع
عن الأصول . فاذا كانت هذه الحضارة قد نشأت على بعث
الحضارة اليونانية ، فانها لم تلث في القرن السابع عشر
أن استقلت عنها ، مقيمة عمدها على الأسس العلمية
التي وضعها ديكارت ، ثم على المعارف الطبيعية بعد ذلك ،
ثم العلم الوضعي .

لقد تم هذا التطور أو هذه الثورة في الآداب والفنون
والعلوم الأوروبية الحديثة ، دون أن تفقد وشائجها بالينابيع
أو الأصول المبكرة .

وهذا ما نتطلع اليه في عالمنا العربي : التطور والتجديد
والثورة بالمناهج الغربية الحديثة ، بلا انفصال عن الماضي ،
لأن روح الماضي هي قوة الحاضر ، وبلا تكديس في نفس
الوقت على أكفانه .

والأدب عند هيكل « فن جميل » سوى أننا يجب ألا
نحمل الجمال ، هنا ، أكثر من دلالة المباشرة ، لأن من
يستخدم هذا المصطلح الآن ينظر عادة الى اللغة والشكل
الفني كهدف في ذاته ، بينما يرى هيكل في أكثر من موضع
من كتابه ، خاصة في مقاله الأدب واللغة ص ٣٩ - كما
سبق الإشارة - أن اللغة لا تعدو أن تكون الكساء الظاهر ،
وليس الكساء المقام الأول في الأدب الحديث .

. أما المقام الأول فى هذا الأدب ففى الروح الملهمة
بالمعانى والصور والعواطف والأحاسيس ، أى ما نعبر عنه
فى النقد الأدبى بالمضمون . وعنده أن من فقد هذه الروح
المكتسبة من الثقافة بهدى من الموهبة يتحول أدبه الى أدب
الفاظ جامدة لا حياة فيها .

والأدب عند هيكى « غايته تبليغ الناس رسالة » وهذا
دليل آخر يؤكد أنه — فى هذا الوقت الباكر نسبيا — لم
يكن من دعاة الفن للفن ، وإنما من دعاة الفن للمجتمع ،
وبتعبير أدق من دعاة الفن للإنسانية ، لأنها تمثل لديه الذروة
التي تتطلع اليها كل كتابة .

ولعله ليس من الغلو أن يقرر الناقد أن هيكى يعد .
بذلك ، من آباء اتجاه المدرسة الواقعية الملتزمة فى الأدب
المصرى ، التي تبلورت فى الخمسينات تحت شعار « الأدب
فى سبيل الحياة » ، فى نطاق الحدود الأولية المطروحة
لهذه المدرسة .

كما أن تنديده بتفكك القصيدة العربية ، أو عدم وجود
الصلة بين بيت الشعر وما يليه ، ودعوته الى الخروج
بأوزان الشعر العربى من الأبحر القديمة ، التي تشبه فى
ايقاعها سير الابل خبيا واطلاعا ، الى أنغام موسيقى
العصر الحاضر ، يعد بمثابة البذور الأولى لحركة الشعر
الجديد ، التي جددت القصيدة العربية فى المبنى والمعنى .

على أن الرسالة الأدبية التي يحملها الكتاب ، فى يقين
هيكى ، لا تتحقق بالموهبة وحدها ، ولكن بالموهبة التي
تدعمها الثقافة ، حتى تكون أقدر على استشفاف القيم
الأساسية العليا فى الوجود ، وهى قيم : الحق ، والخير ،
والجمال .

محمد غنيمى هلال

عاش الدكتور محمد غنيمى هلال ٥٢ سنة ، تمتد من
١٨ مارس ١٩١٦ الى ٢٧ يوليو ١٩٦٨ .

والمطلع على الخطوط العريضة لهذه الحياة ، يلحظ أن
معظمها كرس للدراسة العميقة الشاملة ، فى الآداب
العربية والفارسية والأوروبية ، القديمة والحديثة على حد
سواء .

بعد تخرجه من دار العلوم سنة ١٩٤١ ، ضاعت منه
بضعة سنين كمدرس صغير فى المدارس الابتدائية حتى
تمكن ، فى ديسمبر ١٩٤٥ ، من السفر الى فرنسا ، حيث
قضى فى السوربون سبع سنين ، حصل خلالها على
الليسانس فى فقه اللغة وفى اللغات الأسبانية والانجليزية
والفارسية ، وعلى دكتوراه الدولة ، وكان موضوعها
الرئيسى « تأثير النثر العربى فى النثر الفارسى »
وموضوعها الفرعى : « هيباتيا فى الأدبين الفرنسى
والانجليزى من القرن الثامن عشر الى القرن العشرين » .

● جريدة « المساء » ، القاهرة ، ٢٩ يوليو ١٩٧٣ .

و « هيباتيا » هي العالمة المصرية الوثنية التي اشتهرت
بجمالها الفائق وثقافتها .. وانتهت حياتها بسبب وثنياتها
بالرجم بقطع الخزف وهي عارية بأيدي المتعصبين ..

من أجل هذه المعارف الأدبية الحية ، التي كونت غنيمي
هلال ووسعت من ثقافته وآفاق تفكيره ، لم تبدأ مشاركته
في الحياة الأدبية الا بعد سنة ١٩٥٢ ، بعد عودته من البعثة .
ولم يدم بقاءه في الساحة الصاخبة سوى ١٦ سنة هي
كل ما تبقى له من العمر ..

ومع هذا فإن الانتاج الكبير المتنوع الذي خلفه ، وما
اتسم به من جدة وأصالة ، وفي مقدمته أبحاثه الرائدة في
الآداب المقارنة ، تنبئ بأنه كان يريد ، بوجوده في الجامعة
والحركة الأدبية معا ، أن يعرض الوقت الذي تأخر به ،
ويستبق الزمن الباقي ، على نحو يضمن بقاء اسمه في
تاريخنا الأدبي ، خاصة وأنه تعرض في السنين الأخيرة من
حياته ، لأكثر من أزمة نفسية حادة ، أودت به قبل الآن ،
حين فاز كتاب « هوميروس » للدكتور محمد صدق خفاجة
بالجائزة التشجيعية في النقد ، سنة ١٩٦٤ ، دون كتابه
« المدخل الى النقد الأدبي الحديث » ، ثم تولى الدكتور بدوي
طبانة كرسي النقد والبلاغة والأدب المقارن بجامعة الأزهر ،
سنة ١٩٦٦ ، دون الدكتور غنيمي هلال ..

لقد كان عمر الناقد حافلا بالانتاج الرصين ، نابضا
بالرؤية الدقيقة الواعية للفنون الأدبية المختلفة ، في
انتمائها الى التراث القومي القديم ، وفي تجاوبها مع
التراث العالمي الحديث ، حتى ترتبط الاصاله بالعصرية .

وهذه الأسطر محاولة لتقديم بعض القسمات المتقدمة
في فكر غنيمي هلال الأدبي والنقدي ، استخلصتها من كتبه
المؤلفة والمترجمة ، ومقالاته المتناثرة في الصحافة المصرية .

يرى الدكتور غنيمي أن الفكر الانساني ، تحت تأثير
الحوادث المتشابهة ، يخضع لتوارد الخواطر والتقاء
المشاعر ، على امتداد العصور ، واتساع المكان .

وتقوم الدراسات المقارنة على أنه لا انطواء أو رمزية
لأدب أمة على نفسه . . فالتأثر والتأثير عبر الحضارات
التاريخية ضرورة حضارية ، مثلما أفادت النهضة الأوروبية
في القرنين الخامس عشر والسادس عشر من الآداب
القديمة . .

ويعد التأثر بما تحمله التيارات الأجنبية للأمم الأخرى ،
عند غنيمي هلال ، اشارة قوة الطاقة وتفتحها لا ضعفها
أو خضوعها . ولا سبيل لجلاء الأصالة الكامنة ، وتنميتها
ورقيها ، بحيث تعطى أفضل ما تملك ، الا بهضم وتمثل هذه
الآداب جميعا .

لهذا تتركز مقارنات غنيمي هلال على ابراز الفوارق
المميزة للكتاب والشعراء ، من خلال المواقف الأدبية التي
تمثل العنصر الحاسم في الانتاج ، الى جانب التقاسيم
المشتركة بالطبع ، وعلى تأكيده دائما أن الثورة الأدبية
الرشيدة لابد أن تكون وليدة « التراث الانساني والعوامل
الفكرية المعاصرة معا » - بمعنى أنها يجب الا تكون منقطعة
الصلة بالميراث كله ، أو غير مستجيبة للوسط المعاصر ،

حتى تتخطى امكانياتها الخاصة ، وتعطى اضافات جديدة
للفكر والفن ..

وعلى الرغم من اهتمام غنيمى هلال بالشكل فى الأعمال
الفنية ، ممثلاً فى الصور الجزئية المحددة ، والبناء الدرامى
وتجديد اللغة ، الا أنه ليس من دعاة الفن للفن .. على
العكس ، انه يرى للآدب وظيفة الحض على الثورة ،
والارتباط بها ..

غير أن هذه الغاية ، التى لا تنفصل عن طبيعة العمل
الأدبى ، لا تتحقق الا بنفان فكر الكاتب ، وصدقته ، ووعيه
بما يعاينه الانسان المعاصر من « استلاب » ، يقتضى وضع
حد له بالعمل ..

ولا حياد فى العمل الأدبى .. أما أن يكون مع الانسان
فى غربته أو لا يكون .

يرتكز نقد غنيمى هلال على بيان المواقف الأدبية للكتاب
والشعراء ، فى بعدها الانسانى العام ، المعبر عن الأفكار
والمشاعر والحاجات ، وفى بعدها الفنى الخاص ، المتصل
بأجناسها الأدبية ، وصياًغتها التعبيرية الجديدة ، التى
تحقق النهضة ..

والمواقف الأدبية فى هذا التصور ، وفى اطار الدراسة
المقارنة ، تنهض على الاختيار الحر للتجربة ، التى يتحدد
فيها الوجود من خلال موقف ، على النحو الذى يشف فيه
عن الدلالة الكامنة ، وما تعنيه بالنسبة للمجتمع الذى يتوجه

اليه الكاتب ، ويخوض معه مغامرة تاريخية واحدة ، يتوحد فيها مع المحيطين به .

ويرى غنيمى هلال بحق أن العمل الفنى « حدث » اجتماعى ، له غاية عملية ، تكتسب فيها اللغة قيمتها الجمالية من وظيفتها الاجتماعية ، وينطوى فيها العمل على قوى متشابكة تحرك الفكر ، وتهز المشاعر .

وهذه هى رسالة الأدب الملتزم ، التى تترسخ فى الوعي العام ، بفضل طاقته الحية على الاقناع ، التى تتجاوز ، فى تأثيرها ، النظريات التجريدية للفلاسفة وعلماء الاجتماع .

أما الأدب الذى يتعالى على الواقع ، وما يجيش فيه من مشكلات ، بدعوى عدم المساس بالأوضاع العابرة ، فأدب سلبي ضار فى مضمونه ، يتناقض مع منطق التاريخ ، ضعيف فى بنائه ، لأنه يكرس النظم والأوضاع القائمة البالية ، على مستوى الشكل والمضمون .

وفى ضوء تمسك غنيمى هلال بأهداف الأدب الاجتماعية والقومية والانسانية ، رفض عزلة الكاتب داخل فرديته المحضنة ، والتجول فى الأعماق ، بمنأى عن الجوانب العريضة الجياشة فى المجتمع ، التى يجب أن يتجاوب معها الكاتب ، ويتلقى نزعاته الانسانية من احتياجاتها الأساسية .

رفض الاتجاه التجريدى ، الذى يتناول المعانى الكلية كقيم مطلقة ، مثل الخير والحرية والعدالة ، لأنها تفرغ الأدب من مضمونه الملتزم بالواقع الموضوعى وأنظمته .

والدكتور محمد غنيمى هلال ، فى النهاية ، هو الذى
أثار المعركة الشهيرة بين النقاد فى أول الستينات ، حين
ناقش فى « الاذاعة » كتاب « ماهو الأدب ؟ » للدكتور رشاد
رشدى ، وعارض فكرة استقلال الأدب عن كل غاية ، ثم
وقف ، بعد ذلك ، الى جوار الدكتور محمد مندور ، يوجه
الكتاب ، ويدافع عن رسالة الأدب – عبر صيغه الجمالية –
فى سبيل المجتمع والحياة .

محمد مندور

هاهى ذى عشر سنين تمضى فى لجة الزمن ، منذ
توقف قلب الدكتور محمد مندور عن الخفقان ، وخلت الحياة
الأدبية والعلمية فى بلادنا من كتاباته النقدية ، ومن
محاضراته وأحاديثه وندواته ، التى تثقف بها فى مصر
وفى أنحاء الوطن العربى أكثر من جيل من القراء والكتاب .

وكان مندور قد مرض قبل الوفاة بقليل ، ولزم بيته فى
منيل الروضة . غير أن عواده من الأدباء والمثقفين وطلاب
العلم ، ذكروا أنه ، فى أيامه الأخيرة أحس بصحوة الحياة
تدب فى كيانه من جديد ، وتأهب بالفعل للعودة الى نشاطه
المتعدد ، واستئناف نضاله الثقافى العنيد ، ايماناً منه بأنه
كالموج ، ان يهدأ يمت ، ولكن هذه الصحوة لم تكن غير
صحوة الموت أودت به فى مساء التاسع عشر من مايو ١٩٦٥
قبل أن يبلغ الستين من العمر .

ولاشك أن النظر الى مندور ، بعد عشر سنين من رحيله،
يهيئ للناقد المترىث أن يرى بقدر أكبر من الحيدة
والموضوعية الدور الذى نهض به ، فى حجمه الحقيقى ،

● جريدة « المساء » ، القاهرة ، ٢٢ مايو ١٩٧٥ .

وبالتالى يتسنى له أن يضعه فى مكانه الصحيح من تاريخ
النقد العربى الحديث .

ورحلة مندور من كتاب الشيخ عطوة فى كفر مندور
الى المدرسة الابتدائية فى ريف منيا القمح الى المدرسة
الثانوية فى طنطا ، الى الجامعة المصرية فى القاهرة الى
السوربون فى باريس - هى رحلة عقل عربى مجتهد شامخ
الجبين ثابت الجنان أدرك أن النهضة الفكرية للأمة العربية
لا تتحقق الا بدراسة وتمثل الانسانيات سواء بمصطلحها
العلمى الذى يعنى دراسة اللغة اليونانية واللغة اللاتينية
باعتبارهما مصدر الحضارات التالية ، أو بمدلولها الفنى
الذى يقصد به الثقافات العالمية قديمها وحديثها التى تدور
حول الانسان والمجتمع .

ولم تكن الثقافة العالمية عند مندور هى ثقافة الكتب
وحدها التى تحفظ فى الصوامع عن ظهر قلب وتتبلور
أحكامها على الشفاه دون أن تمتلىء بها النفس، بل كانت
التكوين العقلى والعاطفى الذى يترسب فى أعماق النفس
على مهل ، بعد معايشة هذا التراث فى آدابه وفنونه الرفيعة،
والتنقل بين الآثار الحضارية الخالدة التى خلفتها العصور
القديمة ، واستكناه روحها الكامنة .

ولولا تمكن مندور من هذا التراث بدرجة عالية لما
وفق هذا التوفيق فى مجال الدراسة المقارنة التى نطالها
أوضح ما تكون فى كتاب « نماذج بشرية » ، وفى دراساته
الأدبية وأبحاثه عن تاريخ الأدب والفن .

على أن هذا الاستيعاب الحميم للثقافة العالمية الذى

اشتعل به حس مندور ، وتآلق به فكره اثناء بعثته الطويلة
فى فرنسا فيما بين ١٩٣٠ و ١٩٣٩ ، لم يستطع أن يقتلع
جذوره العربية المكيّنة، ويحوّله الى ناقد أجنبي يستعير القيم
الأجنبية ويفرضها قسرا على أدبه القومى ، بل انها جعلته
يتطلع الى ادخال الأدب العربى المعاصر فى تيار الآداب
العالمية التى تنتمى الى حضارة القرن العشرين ، دون تجاهل
الفروق الأساسية بين الأدب العربى والآداب العالمية .

كما أنها هى التى توقظ الوعى بقضايا المجتمع وتتيح
الاستبصار بهموم الانسان والارتباط بها .

ويرجع مندور فقر المكتبة العربية الحديثة فى الفلسفة
وسائر العلوم الانسانية مثل الأخلاق والاجتماع ومناهج
البحث الى أننا أهملنا ترجمة أمهات هذه الكتب فى الثقافة
العالمية ، مع أن العرب القدماء اعتنوا بها جدا ، ومن ثم
أمكن للفلسفة العربية والاسلامية أن تشيد صرحها ضمن
الصرح الحضارى الكبير .

والعالمية والمحلية من المشاكل التى شغلت مندور كثيرا،
وتناولها فى العديد من مقالاته . ومفاد الرأى الذى نادى به
أن العالمية فى الأدب والفن لا تتحقق الا ببلورة الشخصية
المحلية المتميزة بكل خصائصها الفكرية والروحية ، وذلك
بالتغلغل فى الروح الشعبية ، والافادة من كل التقاليد
والتيارات التى تشكل الواقع بعد غربلتها والملاءمة بينها .

بدأ مندور حياته العامة بالعمل السياسى والاجتماعى
بعد أن استقال من الجامعة سنة ١٩٤٤ . وكان قد حصل
على ليسانس الآداب ولسانسانس الحقوق فى سنتين متتاليتين

١٩٢٩ و ١٩٣٠ ثم حصل فى بعثته الى السوربون التى دامت تسع سنين على مجموعة من الدبلومات المتخصصة فى اليونانية واللاتينية والفرنسية وعلم الصوتيات الى جانب القانون والاقتصاد السياسى والتشريع المالى .

وبفضل هذه المعارف المتنوعة التى عيها مندور ووجد بينها فى فرنسا التى انتهى اليها كل ما تمخضت عنه أوربا وآسيا من فكر وثورة ، استطاع أن يتوصل الى تشخيص منضبط للوضع المتخلف فى مصر فى النظام الملكى المتفاوت الطبقات ، الذى يجثم به الاستعمار على القوى الوطنية ويفرض عليها الاغلال .

وكانت كتابات مندور فى هذه المرحلة الهامة من حياته تتسع لكى تفضح الرجعية ممثلة فى الاتفاقات التى تعقد بين الحكومة المصرية وبريطانيا لصالح الباشوات والرأسماليين ، وتطالب بصراحة بتغيير القوانين الاجتماعية لصالح الشعب ، وتحض الجماهير على الثورة لتغييرها . وتحقيق العدالة الاجتماعية دون مساس بالحرية الديمقراطية .

ومندور من أوائل الكتاب الذين آمنوا فى أعقاب الحرب الكبرى الثانية بسياسة الحياد والسلام ، وربطوا بينهما ، برفض الانضمام الى أى كتلة دولية ، وتوطيد الصداقة والمعرفة المتبادلة بين الشعوب .

ويخطئ من يظن أن حياة مندور السياسية والاجتماعية هذه كانت تمضى فى اتجاه ، وان ممارسته للنقد الأدبى ،

بما فيها دعوته المعروفة للهمس فى الشعر ، كانت تمضى
فى اتجاه آخر .

ذلك أن الدعوة الى صدق التعبير بالهمس ، ليست سوى
دعوة انسانة محضة التزم بها بوحى من حسسه العملى
المكتسب .

وتمسك مندور بالأصل الكلاسيكى الذى يقول ان الأدب
فن جميل ، لا يتعارض البتة مع هذا الموقف ، أو يتنكر له ،
خاصة وان التمسك بعناصر الجمال كان مقدرنا عنده
بالتمسك برسالة الأدب .

غير أن سقوط المضمون ، وتعارضه مع ارادة الحياة
لا يمكن أن يشفع له أبدا آيات الجمال .

والحق أن الجمع بين المبنى والمعنى أو الشكل والمضمون
يعد عصب التجربة النقدية التى أقامها مندور فى الثقافة
العربية ، والذى كان تطوره النقدى من البحث فى ماهية
الأدب الى تناول أهدافه ، عبارة عن تعميق جانب على
جانب ، واعطائه الأهمية الكاملة فى المراحل التى تألفت
منها حياته النقدية ، ولخصها أكثر من مرة فى المنهج
الجمالى والمنهج الوصفى ، والمنهج الايديولوجى .

ولكنه فى هذه المراحل جميعا كان يتصف بالوضوح
الذى يعد أبرز مزايا الثقافة الفرنسية التى كان أدبها حتى
منتصف هذا القرن ينتشر فى الخافقين .

وانا كانت مقالات مندور المتأخرة فى مرحلة النقد
الايديولوجى . لم تفرط فى قيم الجمال ، فان مقالاته الأولى

المبكرة ، التى تدرج فى المنهج الفقهى ، من كتابه الهام ،
« فى الميزان الجديد » ، كانت هى الأخرى تنص على أن
الموقف الانسانى أحد عناصر ثلاثة أساسية يتكون منها
الأدب وهى : عبارة فنية – موقف انسانى – قوة إحياء .

وغنى عن البيان ان الموقف الانسانى يضم فى أهابه
كل الأفكار والاحاسيس والمعانى التى يشف عنها العمل
الأدبى . وإذا كان مندور قد ارتكز ، فى هذه المرحلة
والمرحلة التالية ، على المنهج التأثرى فمن العدل أن نقرر
انه صدر فيه عن ذوق مثقف مستنير ، وحنكة مدربة مرهفة ،
سليمة التكوين ، وقد ظل برغم اتجاهه الى النقد
الايدىولوجى يعالى من قيمة الانطبـاع الأول الذى يتلقاه
بذوقه الخاص . ولكنه اشترط دائما قدرة هذا الذوق على
أن يصبح وسيلة مشروعة للمعرفة الدقيقة لا تقتصر
صحتها على الناقد وحده كفرد بل تصح أيضا لدى الغير
كمجموع .

وقد اقتضى المنهج الايدىولوجى مندور أن يخوض
مجموعة من المعارك الحامية دفاعا عن الخلافات النظرية
الحادة بينه وبين عدد من النقاد ازاء مفهوم الأدب والنقد ،
ووظيفتهما فى الحياة ، كان من جرئها أن تعرض مرارا
للدس السياسى للاضرار به ، واقصائه عن الساحة .

ولاتزال فى النفوس منا أصداء خافتة من معارك مندور
مع دعاة الفن للفن ، الذين يحاولون ، بافراغ الأدب من
المضمون ، ان يعزلوا الجماهير عن قضاياها الملحة .

ولاتزال فى الذاكرة منا أيضا دفاعه عن الشعر الحر ،

ضد المتربصين به ، وحروبه المتتالية ضد الجهلاء وضد أدب
العيبث واليأس ، والترفيه المبتذل « فى مسـارح القطاع
الخاص » ، الذى يهبط بالذوق العام بدل أن يسمو به .

وتطور مندور النقدى ، من الجمالية الى الايديولوجية
داخل الاطار التحليلى لن ندرك أبعاده الا فى ضوء التحولات
التي جرت فى عصرنا الحديث من الرأسمالية الى الاشتراكية
بشكل عام ، واحتدام الصراع على صعيد العالم على جميع
الجبهات بين القوى التقدمية والقوى الرجعية .

ولكن ثمة مرتكزات فنية أخلاقية ظلت قائمة، كما أشرت،
لا يفتأ يدافع عنها ، لاقتناعه بسلامة المنطق الذى تستند اليه،
بحيث أن تطوره كان أقرب الى التنمية والاضافة ، منها الى
النقلة المغايرة المفاجئة التى تنبىء عادة عن الغفلة السابقة .

فكل أدب يشبع حاجة أساسية من حاجات النفس ،
ويرفع من المستوى الفكرى والعاطفى والجمالى للقراء ، أدب
انسانى ، لا يتعارض مع الاشتراكية حتى لو كان أدبا ذاتيا
يحتا لأنه ليس بالخبز وحده يعيش الانسان .

وبذلك لم يضح مندور – كديمقراطى من قبل ومن بعد –
بالوجدان الفردى فى سبيل الوجدان الجماعى ، ولم يفرض
موضوع الكفاح وحده .

وكل انتاج لا يعنى بجودة التعبير ويهدر عناصر
الجمال ، يفقد على التى شرعية وجوده فى محراب الفن
المقدس مهما تذرع بالمبادئ المتقدمة ، أو تزييا بالشعارات

البراقة ، لأنه لم يصدر عن موهبة حقه ، أو ملكة فعالة قادرة على الخلق والابداع .

ولكم كان مندور يكرر ان فاقد الشيء لا يعطيه .

ولم تكن مقالات مندور ذات الأسلوب القوى المتدفق تخلو من روح الدعابة اللطيفة الذكية ، أو التهكم القارص بأنصاف الأدباء والنقاد ، وبيان تزماتهم المفتعل ، وخطل تفكيرهم .

وعلى النقيض من هذه المعارك التى عانى فيها مندور من شطط المهاجمين دخل معه فى مناقشات علمية هادئة اتسمت بالعمق والخصوبة ، محمد خلف الله أحمد الذى يتبنى الوجهة النفسانية فى دراسة الأدب ونقده . وعلى غرار مناقشات خلف الله كانت مناقشات كل من لويس عوض ، محمد مفيد الشوباشى ، محمد زكى العشماوى ، حول بعض مفاهيم الراقعية ، والحقيقة الفنية ووقائع التاريخ ، واللغة .

ولأن مندور كان يضع نصب عينيه الحقائق المحلية والانسانية - حقائق النفس والمجتمع ، فقد كان لا يؤمن باللهجة العامية لغة للأدب الواقعى بسبب فقرها ، ويرى أن اللغة الفصحى هى القدرة على التعبير عن هذه الحقائق وان لم يمنع من اتخاذ العامية وسيلة فنية مسعفة تؤدى أغراضا خاصة يفيد بها الكاتب فى تحديد أبعاد الشخصية ووضعها كما فعل عمالقة المسرح من أمثال موليير وشكسبير وبرناردشو .

وهذا الموقف يتسق بالطبع مع مواقف مندور الأساسية كمفكر انساني حر ، مرتبط برسالة قومية عامة يقتاد من أجلها الحركة الثقافية ويتطلع بها الى الوحدة العربية الشاملة .

والكتاب الكبار من طراز الدكتور محمد مندور يعنون في الغالب ، من الجهة المقابلة ، بالكتابة عن زملاء القلم ، حين تستأثر بهم المنية ، اعترافا بفضيلهم على الثقافة الذي يصعب تعويضه وتخليدا لذكراهم .

ولمندور عدد من المقالات عن هؤلاء الراحلين ، الذين عاشوا في شبه رهينة علمية ، أذكر منهم : دريني خشبة ، محمد صقر خفاجة ، محمد الخضيرى .

وما يقال عن هؤلاء يقال أيضا عن اهتمام مندور بالكتابة أكثر من مرة عن الدكتور حسن عثمان مترجم الكوميديا الالهية الى العربية ، والأستاذ أمين سلامة الذي ترجم « الايالة » و « الاوديسة » لهوميروس ، وكلاهما نقل النص عن لغته الأصلية ، والدكتور على حافظ صاحب كتاب « وادى الصدق أو غاية المعرفة » ، وغيرهم كثير .

وعلى الرغم من أن اهتمامات مندور النقدية التي تتركز على المسرح والشعر والقصة تبدو بعيدة شينا عن الأدب الشعبي ، إلا أنه تحت تأثير فلسفة الحياة الجديدة في بلادنا بعد الثورة ، وتحت تأثير ماضيه الوطنى وروحه الشعبية الجياشة ، كان يوصى الأدباء والفنانين بالتعرف على هذا التراث القلائى الأصيل ، واستيعاء تجاربه الصافية ، المجهولة المؤلف .

الا أنه يقف ضد الزام الكتاب على أى نحو من الانحاء ،
لأنه اعتداء سافر على الحرية • ويرى أن الأدباء بحكم
رهافة حسهم ووعيتهم المتقدم سيتجاوبون تجاوبا حرا مع
الثورة الاجتماعية التى جرت بعد يوليو ١٩٦١ بخاصة ،
وصياغة مرحلتها الجديدة التى تنهض على انقاض المجتمع
القديم ، ليس دفاعا عن المجتمع المصرى الذى ينتمون اليه ،
فقط ، بل دفاعا عن الانسان •

والثورة الاجتماعية عند مندور ، التى توجه الحركة
الاقتصادية ولا تدعها حرة ، هى الضمان الذى يحمى كل
تحرر وطنى من سيطرة أصحاب رؤوس الأموال ، فى
الصناعة والتجارة ، لأن أصحاب رؤوس الأموال يمكن أن
يستغلوا النزعة الوطنية الوليدة فى احتكار السوق المحلى ،
والاثراء الفاحش منه بعد فرض الحماية الجمركية على
الواردات الأجنبية لئلا تعد منافسا ، يقلل من مكاسبهم
المتزايدة •

ان العدالة المادية بين المواطنين ، فى ظل الكفاية وتنمية
الموارد ومضاعفة الانتاج ، هى القدرة وحدها على خلق
المواطن الحر والمجتمع الحر الذى توظف فيه الثقافة لخدمته
وتوجيهه •

وبذلك نعود الى الموقف الايديولوجى الذى استطرده فيه
مندور كل مواقفه النقدية السابقة ، ووعيه الحاد بالحياة ،
وولائه للوطن والانسانية الذى لم يهتز أمام أى محنة من
المحن التى نزلت به ، أو ينكس لها هامته •

وأود فى النهاية أن أشير الى أن المجلس القومى للسلام
فى القاهرة ، كان قد قرر ، عقب وفاة الدكتور محمد مندور ،
أن ينشئ ميداليتين ذهبيتين ، تحملان اسمه وفاء وتقديرا
لجهوده المثمرة ، احدهما للأدب والأخرى للفن ، تقدمان
سنويا لأعظم الأعمال الأدبية والفنية خدمة للإنسانية .

والى الآن لم ينفذ هذا القرار .

وأكبر الخزن أن حياتنا الأدبية والفنية تحتاج الآن أكثر
من أى وقت مضى ، لمثل هذه الجائزة التى تثبت ان المبادئ
والقيم والأفكار المتقدمة التى كرس مندور حياته من أجلها
لا تزال تجد من الأجيال الجديدة من الأدباء والفنانين فى
مصر ، من ينشر ألويتها بأدوات التعبير ، ويعمق مفاهيمها ،
ويتقدم بها فى قلب الحركة الثقافية المعاصر .

محمود تيمور

ولد الأديب محمود تيمور (١٦ يونيه ١٨٩٤ - ٢٥ أغسطس ١٩٧٣) فى أحد أحياء القاهرة الشعبية ، وسط أسرة موسرة ، على جانب كبير من العلم والثقافة . فالأب ، أحمد تيمور ، محقق من أكبر المحققين فى التراث العربى ، يقضى عمره فى خزانة كتب مليئة بالمخطوطات النادرة . والعمة عائشة التيمورية شاعرة تقليدية ، كان لها ، أيضا ، تأثيرها المباشر على محمود تيمور وعلى شقيقه القصاص والكاتب المسرحى والناقد محمد تيمور ، الذى يرجع اليه الفضل الأول فى التمهيد المباشر لنمو شخصية تيمور فى اتجاه الأدب المعصرى .

قرأ تيمور فى سن باكورة « ألف ليلة وليلة » ، وشغف بحكاياتها الشائقة ، وأعجب باتساع أفق الخيال فيها . وقد ظل يعدّها حتى آخر حياته « الملعج جوهرة فى أدب الشرق كله » . وبعد ذلك سحره أسلوب المنفلوطى السلس ، ونزعته الرومانسية المفرقة ، التى أفضت به الى أدب المهجر العاطفى ، خاصة أدب جبران خليل جبران ، وأمين الريحانى .

● جريدة « الانوار » ، بيروت ، ٢٧ مايو ١٩٧٥ .

على أن موبسان الفرنسى ، وتشيكوف الروسى ،
يمثلان أقوى الروافد الأجنبية التى شاركت فى تكوينه الفنى
المتين .

ولهذا تراوحت المؤثرات التى تلقاها محمود تيمور بين
المحافظة والتجديد ، بين التراث العربى القديم ، الرسمى
والشعبى ، والتراث العربى الحديث « والثقافة العالمية »
وتعايش فى نفسه ، دون قسر ، الموروث مع المكتسب »

يمثل محمود تيمور ، فى الثقافة العربية المعاصرة ،
مجموعة من القيم الأدبية والخلقية ، يندر أن تتيسر على
هذا الغرار ، فى أحد من أدباء الجيل الماضى الذى ينتمى
إليه - جيل الريادة الذى شق طريقه فى العواصم العربية
تحت أقسى الظروف ، وكان على وعى تام بما يرسى من
تقاليد جديدة فى الثقافة العربية الأصيلة ، لا يستطيع أحد
الى الآن أن يقلل من قيمتها الحقيقية .

كان تيمور على صلة حميمة بمعظم أدباء مصر ، ان
لم يكن بمعظم أدباء العربية ، فضلا عن اتصاله الدائم
بالمشتغلين بلغتنا القومية وتراثنا القومى من المستشرقين .

وكان جهد موزعا بين الخلق الفنى ، وبين استحداث
كلمات عربية صميمة ، لما تطرحه الحضارة المعاصرة كل
يوم ، يحفظ بها رواء الفصحى ، من أى محاولة لضعافها ،
أو التهوين من قدرتها على التعبير ، ويتغلب بها ، فى الوقت
نفسه ، على الأزواج اللغوى الذى نعانى منه .

ووجهة نظر تيمور أنه يتعين علينا العمل على جعل

الفاظ المضارة أقرب ما تكون الى الفصحى ، وذلك باحلال
الفصيح محل العامى والدخيل .

ولا أظن أن تيمور كان يحفل بأحد ممن تعرضوا له
بسوء ، ووصفوا جهوده فى هذا المجال بالعقم ، أو أنه فكر
بأن يخالف طبيعته السمحة ، ويزاحم كاتباً فى منصب أو
جاه ، أو اكتثر بالذين تخصصوا فى المتاجرة باسمه فى
الأسواق ، والاستئثار به ، لكى يرتفعوا شيئاً فى الوسط
الأدبى ، تعويضاً عن نقصهم الكامن ، ويفرضوا هيبتهم
على الآخرين ، الذين لم يتصلوا به .

وحين مات فى سويسرا حاولوا - وهم يحرقون
البخور - أن يجعلوا منه ارثاً خاصاً بهم ، ولكن سرعان
ما رموا الصك المزعوم ، وهجروا كل شىء ، لأن تيمور لم
يكن بالنسبة اليهم غاية ، بل واسطة ، والواسطة استنفدت
أغراضها بعد وفاته .

وعلى الرغم من ذىوع اسم محمود تيمور فى عالم
الكلمة ، وترجمة الكثير من إنتاجه الى اللغات الأجنبية ،
مما يعلى من مقامه فى الأدب العربى ، الا أنك لم تكن
تستشعر حياله أدنى حس مخامر بالتفوق يدل به .

كما أنه لم يكن يعتبر أن وضعه الطبقي العالى يبيح له
أى تميز فى السلوك الاجتماعى ، قد يتمسك به أصحاب
المراكز العالية ، بل يمسك منه دماثة فى الخلق تسامت
دماثة البيان ، ورقة فى الطبع لا يعطاها الا أصحاب الفطرة
الفائقة من طراز محمود تيمور .

لذلك كان مجلسه فى مقاهيه المختارة بالقاهرة
والاسكندرية ملتقى للأدباء والمثقفين من جميع المشارب
 والاتجاهات ، يتعرفون فى حضرته على بعضهم البعض ،
 ويتربطون فى الحديث عن مشاكل الأدب والفن ، على
 الشاكلة الجديرة بأهل الثقافة ، ويتلقون هدايا من كتبه
 الجديدة التى لم يتوقف عن إصدارها حتى فى أيامه الأخيرة ،
 وحملها الى أصدقائه ومريديه .

لم تكن هذه المجالس الخاصة تترخص على أى نحو
 من الأنحاء ، فتحدث عن أفضل المنشطات الجنسية ،
 وتخوض فى أسرار الغائبين ، وتتهجم بالبطلان على كل
 ما هو جاد وأصيل ، وتغرس الأشواك على طريق المبدعين ،
 وتحيل العالم الى وباء ، تنفيسا منهم عن العقد الخفية ،
 والمطامع المسعورة . بل كان يسودها على الدوام - فى
 جدلها الخافت الشيق - العفة والترفع . هذا هو مدارها ،
 وهذه هى نزعتها .

لقد كان تيمور ينتمى الى الطبقة الارستقراطية . هذه
 حقيقة يعرفها الجميع . ومع هذا فقد كانت حياته وعواطفه
 وروحه شديدة الالتصاق بالشعب ، عميقة الفهم لتراثه
 النفسى . وكانت معظم مؤلفاته تصدر عن حس بالمطحونين
 والصعاليك فى المجتمع ، مؤيدة القيم الانسانية ، التى ترف
 بها حياتنا الجديدة ، فى ظل الثورة المصرية ، رغم ارتفاع
 سنه وقتذاك .

وبذلك ضمن لانتاجه بقاء كقوة دفع للحياة - لا كقوة
 تغريب عنها - تقف الى جانب رصيد الانسان المتزايد فى
 التطلع والارتقاء .

كتب محمود تيمور القصة القصيرة فى شكلها الحديث داخل اطار الواقعية ، ومن النقاد من يعتبره رائد القصة فى الأدب العربى المعاصر ، كما كتب الرواية بنفس القدرة ، وكتب المسرحية الاجتماعية والتاريخية ، والرحلات ، والصور والخواطر ، والدراسة الأدبية واللغوية .

ولاشك أن الحياة المستقرة التى تمتع بها تيمور ، وامكانيات التنقل الحر فى الشرق والغرب ، ومخالطة شمول متنوعة من الناس ، هى التى أتاحت له ، منذ أكثر من نصف قرن ، هذا الكم المتصل من الانتاج ، الرفيع المستوى ، المنتزع من صميم حياة الطبقات الفقيرة والموسرة ، فى المدن والقرى .

ويمثل الرمز عنصراً واضحاً فى أدب تيمور ، الذى لا يبرأ - مع هذا - من التصوير الفوتوغرافى للمشاهد ، والمواقف الميلودرامية الزاعقة ، التى تتسم بالسطحية ، وترف ، أحياناً ، بروح الفكاهة الهادئة العميقة ، ومحبة الانسان .

ومع هذا لا يستطيع أحد أن ينكر قدرة تيمور على رسم الشخصيات من الداخل ، وتطويرها عبر الاجواء المحلية الصرفة ، والأحداث المتنامية بأحكام .

ورغم تعاطف تيمور الملحوظ مع الطبقات الفقيرة ، على الشاكلة التى تتجلى فى كثير من أعماله ، إلا أن أدبه ، فى مجملوه ، يعكس رؤية طبقية ، تغفر أخطاء الأثرياء ، باعتبارهم مركز المجتمع ، وتقيس كل سلوك خلقى بأكثر من مقياس ، كما نجد فى واحدة من أشهر

رواياته : « سلوى فى مهب الريح » ، ولو أنه ، بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ ، صدر فى العديد من انتاجه عن قيم الحياة المصرية الجديدة .

ومن الطريف أن تيمور كتب بعض مسرحياته الاجتماعية ، ذات الموضوعات الشعبية ، بالعامية المصرية ، حتى يتسنى عرضها على منصة المسرح ، ثم نشر هذه النصوص مع صياغة أخرى بالعربية الفصحى ، التى غدا من غلاة المتمسكين بها .

وتيمور من أكثر الأدباء العرب المعاصرين شهرة فى العالم . ذلك أن جزءا كبيرا من انتاجه ترجم الى العديد من اللغات الأجنبية الحية ، فى الغرب والشرق ، فضلا عن الكتب والدراسات العديدة التى ألفت عنه فى العربية .

وكل الذين عرفوا تيمور عن كثب يذكرون انه - على هذه المكانة الأدبية الرفيعة - كان مثالا طيبا للتواضع ، وللخلق الجم الحميم فى التعامل مع الجميع .

وهذا الموقف جزء من مفهومه الخاص للأدب . يقول تيمور محددا رسالة الفن : « فالفن اذن يرمى الى الخير ، ولا يكون الفن فنا الا اذا كان الخير وجهته ، والفنان لا يكون فنانا الا اذا كان الخير وحى فنه وغايته ، أو بذرة الخير أصيلة كامنة فى تلافيف هذا العالم ، وهى التى تسير به دائما الى هدف معين هى متعته ورقيه » .

كما كان تيمور أكثر أدباء جيله اتصالا بالأجيال الشابة الصاعدة ، يتعاطف معهم ، ويشجعهم على الطريق الطويل ،

ويوجههم إلى مطالعة النصوص الخالدة ، التي تذكى الملكات ، ويهديهم كتبهم وكتب غيره ، ويحذرهم دائما من النقد ، قبل أن تنضج تجاربهم ، ويتمكنوا من تمحيص الآراء التي يحاول هؤلاء النقد فرضها على الأدباء .

ومفاد وجهة نظر تيمور أنه ما لم يكن الأديب صلب البناء ، مكتمل النضوج ، قادرا على الحاجة ، فإن رأى النقد يمكن أن يودي به . وبذلك نخسر كاتباً كان يمكن أن يكون لنا منه قيمة كبيرة .

وأعتقد أنه لا يوجد أديب أو صحفي معروف في أرجاء الوطن العربي لم يكن تيمور على معرفة به . ولتيمور أكثر من كتاب يعرض فيه طائفة كبيرة من هذه الشخصيات التي التقى بها في الماضي والحاضر ، واستطاع أن يبرز ملامحها الذهنية والنفسية بمهارة فائقة ، أنكر منها : « مناجيات للكتب والكتاب » ، « اتجاهات الأدب العربي في السنين المائة الأخيرة » ، « الشخصيات العشرون » .

محمود حسن اسماعيل

مرت في أواخر إبريل ١٩٧٨ الذكرى السنوية الأولى
على رحيل الشاعر المصري محمود حسن اسماعيل
(١٩١٠ - ١٩٧٧) مغترباً عن وطنه في الكويت .

نشأ محمود حسن اسماعيل في إحدى القرى المصرية
الصغيرة في أعماق الريف ، جنوب وادي النيل . وفي
أحضان الطبيعة البكر القاسية ، عاش طفولته اللاهية على
نحو فطري ، يفلح الأرض ، ويغرس البذور في التربة ،
ويسقيها بالماء ، ويتقرب نموها البطيء ، حتى تحصد
كفلال .

وتحت تأثير ما تبقى في نفسه من أنغام الطبيعة والطيور
والسواقي ، وما وعاه من غناء الكادحين وصياحهم في
الجنازات ، وأجراس الكنائس القديمة ، ومزامير الرعاة ،
بدأ محمود حسن اسماعيل ينظم الشعر في المدينة ، بعد
أن انتقل إليها من قريته طلباً للعلم والمعرفة .

وتستحق المدينة التي انتقل إليها محمود حسن اسماعيل

● جريدة « الانوار » ، بيروت ، ٩ يونيو ١٩٧٨ .

أن نقف عندها ، لعمق الأثر الذى تركته فى نفسه ، وتعتقد موقفه منها أيضا كمعظم الرومانسيين .

ذلك أنه إذا كانت القاهرة قد وسّعت رؤيته الذاتية للعالم ، بحديث أصبح ، فى وحشة الغربة ، أكثر تمسكا بجوهر الأشياء ، الحقيقة والخير والجمال ، وأكثر قدرة على رفض الزيف ، وعلى الانطلاق الفكرى والارتقاء الفنى . إلا أنه فقد فى زحامها وصراعها صفاءه النفسى ، والامان الذى عرفه من قبل فى الطبيعة ، وعرف معاناة الهم والشك والقلق .

يضم ديوان محمود حسن اسماعيل الأول « أغنى الكوخ » ١٩٣٥ ، والذى يعد ديوانه الثانى « هكذا أغنى » ١٩٣٨ تكملة له ، معظم قصائده المبكرة ، التى نظمها كما تنظم الطبيعة ظواهرها عبر الفصول ، مثل هبوب الرياح وسقوط المطر وفيضان النيل ، أو كما يتدفق البركان بقوة ، فى اندفاع واحدة ، لا تتواصل مع غيرها ، حتى تحتفظ التجربة الشعرية ، المنطلقة كالحمم ، بكيانها الخاص ، وتفردا الفذ .

ولا أدل على سلامة هذا التشبيه من أن محمود حسن اسماعيل كان يعتبر وجوده الأسمى فى الحياة هو وجود الشاعر ، وللشاعر فى معتقده ملاكات تتجاوز الملاكات المعروفة لسائر البشر .

أما محمود حسن اسماعيل ، فقد كان يشكل بالنسبة إليه قوة ضغط هائلة على كيانه الشاعر ، تفتح أبواب

التشويش على شيطانه الشعري الذى يستسلم له استسلاما كاملا ، ويعيش به مسطحات الزمن ، يتلقى الأتغام العلوية ، غريبا عن عالمنا .

لذلك لم يكن محمود حسن اسماعيل يعيد النظر فى قصائده ، ولم يكن يعنى مطلقا باستئناف ما انجز منها ، ليقينه بأن ما اصطلح على تسميته المناخ الزمنى والنفسى ، الذى تفجرت فى غضبونه القصيدة ، فى تدفق الالهام ، وانهيار الكلمة الشاعرة ، واختلاجات الروح ، لا يمكن أن تتكرر بحال . ولأنها لن تتكرر تفقد القصيدة التى لم تتم فى مرحلة الخلق هذه وحدتها الفنية ، لو أضيفت إليها مقاطع أخرى .

ولم يكن محمود حسن اسماعيل ممن يضحون بهذه الوحدة أبدا ، والا خان رؤياه كشاعر ، يعد الشعر «جمرة موهجة الاحراق» ، ولا بد أن يتوفر له التكامل الفنى ، النابع من البناء العضوى المتماسك للقصيدة .

وهذه إحدى ملامح ثورته على العروض التقليدى ، ورفضه للعقل ، وتطلعه للسماء .

ونتيجة لهذا الموقف الفنى ، ترك محمود حسن اسماعيل مجموعة من القصائد الناقصة ، سماها باسم «المبتورات» ، كان قد بدأ تأليفها - والأدق أن نقول هديرها - فى وقت ما ، ولم تسعفه الظروف لسبب أو لآخر أن ينجزها غنى المناخ الزمنى والنفسى الذى بدأت فيه ، ولم يشأ أن يستكملها فى أى مناخ آخر .

ولا شك أن هذا يرجع ، فى المحل الأول ، الى خضوع
الشاعر التام لسطحات الخيال ، والرؤى ، والوحى ،
والالهام ، كبدائل للتجربة الواقعية الحية المباشرة .

ولديوان « أغانى الكوخ » أهمية بالغة فى تاريخ الحركة
الشعرية الحديثة فى مصر ، لأنه يرف بالروية التى التزمها
بعد ذلك محمود حسن اسماعيل فى دواوينه التالية ، التى
اتسعت آفاقها الوجدانية ، وتخطت مرحلة رفض العالم
المتخلف فى القرية ، ورفض الفروق الشاسعة بين الطبقات ،
والتعبير عن الكفاح الدامى للفقراء ، الى خوض غمرات
القضايا الوطنية والقومية ، ومعانقة الوجدان الجماعى .
فى مرحلة الانطلاق الثورى الذى تحقق لمصر بعد سنة
١٩٥٢ ، وتقديس الحرية بالتغنى المتصل بالنور والضياء .

ولو انه ، بهذه الآفاق الجديدة ، لم يبعد عن همومه الأولى
فى القرية ، التى تعاطفت مع الطبقات المقهورة ، المصدفة
فى عذاباتهما ، ونددت بالمرق والقيد والاغلال . فهو لم يعد
الاطار العام للقضية ، ولم يتخل عن الرسالة نفسها التى
كرس شعره لها ، وعلى الصيغة الفنية نفسها - التى تعد
من خصائص المدرسة الرمزية - حيث تتداخل الأشياء
المتنافرة ، وتذوب فى اهاب انسانى واحد ، يعكس احساس
الشاعر العرم بالحياة ، فيصيح مثلاً للضياء صوتاً والنور
أصداء ، وللعطر خطى ونداء ، وللاغلال دمعاً .

ويومىء محمود حسن اسماعيل الى هذا التطور الضخم
فى موقفه الشعرى قائلاً :

« أحس بخزى قيثارى فى يدي اذا رأيت وطنى أو عالمى
يأسى لشيء ، وأنا أهن القيثاراة لاتفه الأشياء » .

ورغم هذا التطور الذى تحقق لمحمود حسن اسماعيل باتجاه الأحداث الكبيرة ، كما نجد فى ديوان «نار وأصفاد» ١٩٥٩ ، أو «قالب قوسين» ١٩٦٤ ، فقد ظلت لغته الشعرية مثقلة بالجماليات ، بالإضافة الى تهويماتها الضبابية ، وصورها المركبة ، والايحاء والرمز بدرجة تكاد تطمس رؤيته الكامنة ، أو تفسر بلها على الأقل بغلالة كثيفة من الغموض ، يستحيل معها أن تحدد مدلولها المنطقى .

ولعل هذا يرجع الى أن محمود حسن اسماعيل كان يولى الصياغة دائما أهمية وعناية أكبر من التجربة التى تأتى ، عنده ، فى درجة تالية .

ومع هذا فمن الخطأ اعتبار محمود حسن اسماعيل شاعرا تقليديا ، فقد جدد فى أنغام القصيدة العربية ، وفي لغتها ، وصورها ، وبنائها ، وكان يرى بحق أن الشاعر لا يعيد طرح تجارب من سبقه ، أو يتسلسل الى الأنغام الماضية ، ليكرر عرضها مرة أخرى .

ولولا ضراوة حراس القافية التى أفزعته ، على حد تعبيره ، فى مطلع حياته الفنية ، لقطع شوطا أكبر مما تيسر له فى تطوير الشعر العربى المعاصر .

محمود سامى البارودى

يتفق النقاد والمؤرخون على أن محمود سامى البارودى شاعر الثورة العرابية ، يعد نقطة تحول هامة فى الشعر العربى الحديث ، جددت بيانه ومعانيه ، بعد عصور طويلة من الضعف والخمول ، فى ظل الأوضـاع الاجتماعية والسياسية المتردية ، التى اكتظت بالمظالم من قبل الطبقة الحاكمة من الشراكسة والأتراك .

كان محمود سامى البارودى (١٨٣٨ - ١٩٠٤) ، فى تاريخنا الأدبى ، أحد بذاة النهضة الشعرية الحديثة ، التى وضعت الشعر العربى فى بداية طريق التطور ، بعد عقود طويلة من الركود والجمود ، وذلك بالعودة الى أساليب العصر العباسى ، كقمة لتطور الشعر منذ العصر الجاهلى ، وبعث أنضر الصيغ التى وصلت اليها البلاغة العربية ، دون ابتعاد عن روح العصر ، بفضل ما تمتع به البارودى من شخصية مستقلة يفصح عنها ديوانه بجلاء ، وما تشف عنه أشعاره من أبنية تعبيرية خاصة ، وصـور جمالية مبتكرة ، نبعت فى ظل نمو الشعور بالحرية القومية .

● كتاب « الموقف العربى » ، القاهرة ، ١٩٨١ .

وهذا دليل على أن البارودى من الشعراء المطبوعين
الذين تثقفوا بالمتراث ، وأجادوا النظم بالموهبة والسليقة .

أظهر البارودى فى طفولته ميلا الى آداب اللغة العربية،
فقرأ ذخائرها القديمة ، كما قرأ الآداب التركية والفارسية،
ونظم شعره فى العربية والتركية ، ومن النقد من يذكر أنه
نظم أيضا الشعر بالفارسية .

ومع أن تجديد البارودى نهض على تقليد القصيدة
العربية القديمة فى بنائها المعروف ، وتقليد الأساليب
والصينغ العربية الجزلة ، إلا أنه استطاع ، بفضل موهبته
وثقافته العربية والتركية والفارسية ، أن يحتفظ ، فى نفس
الوقت ، بشخصية قوية ، واضحة ، قادرة على تصوير
ما يمر بها ، على غرار قدرتها على تصوير البيئة والوطن
والأحداث السياسية تصويرا دقيقا ، على جانب كبير من
الأصالة ، والتمكن ، والابداع .

داخل هذا الإطار العريض يتعين أن ننظر الى حياة
البارودى ونأمل شعره باعتباره شاعر الوطنيين المثقفين
فى عصره ، على حين كان عبد الله النديم (١٨٤٣ -
١٨٩٦) ، من جهة مقابلة ، شاعر جماهير الشعب .

ولا سبيل الى فهم هذه الأشعار ، وما انطوت عليه من
آراء ومواقف ، إلا بالتعرف - أولا - على دوره أو مكانه
فى الثورة العرابية ، فى مراحلها المختلفة ، سواء قبل أن
يندلع لهيبها بقيادة أحمد عرابى (١٨٤١ - ١٩١١) ، أو
بعد أن انطفأت شعلتها دفعة واحدة ، وفشلت نتيجة عوامل
عديدة ، داخلية وخارجية ، لم يكن بعضها فى حساب أحد .

ويكاد البارودى يتفرد بأنه كان ، الى حين ارتباطه ،
بالثورة ، يجمع بين ثقة الحسكام وثقة الثائرين ، فى آن
واحد .

وقد تجلى هذا الارتباط مع الثائرين فى مطالبتهم
بالبارودى وزيرا للحربية ، ضمن المطالب باصلاح القوانين
العسكرية ، التى كانت تهدف الى تمصير الجيش ، للحد
من سيطرة الأتراك والجراكسة ، والمطالبة بتشكيل مجلس
للنواب ، كما جاء فى المواجهة التاريخية التى تمت فى أول
فبراير ١٨٨١ بين الزعماء العسكريين للثورة ، وبين شريف
باشا ، قائد الارستقراطية المصرية الممثلة للاعيان والنبلاء
والأتراك .

وكان البارودى قد قدم استقالته من وزارة رياض باشا
وحددت اقامته فى عزبته بأجا ، بسبب وقوفه الصريح الى
جانب الثورة .

فلنتأمل هذا الموقف فى ضوء حياة البارودى

التحق البارودى بالمدرسة الحربية قبل أن يبلغ الثانية
عشرة من عمره ، وقبل أن يبلغ الأربعين اشترك ، أثناء
حكم اسماعيل ، فى حرب البلقان ، التى قامت بين روسيا
وتركيا . كما اشترك فى حرب كريت .

ومن خلال هاتين الحربين اكتسب البارودى مزيدا من
الخبرة العسكرية . سوى أن طريق الفروسية هذا لم يكن
بعيدا عن طريق الشعر . وما أكثر اقتران الشعر بالحرب
فى تراثنا العربى خاصة .

على أن يقظة الوعي الشخصى لرجل الحرب توافقت
زمنيا مع نمو الشعور الوطنى فى مصر بالحرية القومية ،
والبحث عن طريق النهضة كما رسمها جمال الدين الافغانى
(١٨٣٨ - ١٨٩٦) ، الذى يعد من أكبر المؤثرين فى
البارودى .

هذه هى القضية التى المتزم بها البارودى فى خطوطها
العامة ، وعبر عنها فى أشعاره : قضية « رفع المظالم ،
ومنع التعصبات الجنسية ، ونشر العدل والمساواة بين
جميع المستظلمين بظل قوانين الحكومة » ، على حد تعبير
أحمد عرابى نفسه ، فى السيرة الذاتية القصيرة التى كتبها
بقلمه ، وضمنها أسباب الثورة .

وتفصح مذكرات عرابى ، أيضا ، عن تأييد البارودى
الكامل له أن يقول ما نصه :

« وفى أوائل شهر يناير سنة ١٨٨٢ خلوت بالمغفور له
محمود باشا سامى ناظر الجهادية ، فأطنب فى الثناء على
قيامى بنشر راية الحرية فى مصر وملحقاتها من بعد مضى
خمسة آلاف سنة على المصريين وهم يرسفون فى قيود
الاستبداد والاستعباد ثم أقسم أنه مستعد لأن يضحي بحياته
ويجود بآخر نقطة من دمه فى تنفيذ رغبتى ، ويجرد حسامه
وينادى بى خديويا لمصر اذا رغبت فى ذلك » .

ووعى البارودى بالعوامل التى دفعتة للاشتراك فى
الثورة يتضح فى عدد كبير من القصائد التى يهاجم فيها
مواطن الفساد ومظاهر التخلف فى المجتمع والوطن ،
ويطالب بالعدالة وحكم الشورى .

ومن أجمل أشعاره المحرّضة على الثورة ، قصيدته
التي يقول فيها :

فيا قوم هبوا انمسا العمر فرصة
وفى الدهر طرق جمّة ومنافع
أصبّرا على مس الهوان وأنقم
عديد الحصص ؟ انى الى الله راجع
وكيف ترون السدّ دار اقسامة
وذلك فضل الله فى الأرض واسع
أرى أرفسا قد أيتعت لحصادهما
قأين - ولا أين - السيوف القواطع
فكونوا حصيدا خامدين ، أو أفزعوا
الى الحرب ، حتى يدفع الضيم دافع

كذلك للبارودى عدد آخر من قصائد الشعر السياسى ،
التي يواجه فيها الحكام وجها لوجه ، نذكر منها قوله :

يأيها الظالم فى ملكه
أعمرك الملك الذى ينفد
أصنع بنا ما شئت من قسوة
فأله عدل والتسلاقي غسد

ولاريب انه يعنى بتلاقى الغد الثورة ، ليقينه بأن تخاذل
الأمة يؤدى الى جبروت السلطان ، حيث يقول :

وكذاك السلطان ان ظن بالأمة
عجزا سطا عليها وشدا

ولولا احتلال الانجليز لمدينة الاسكندرية فى يولية
١٨٨٢ ، وتدخل انجلترا وفرنسا معا فى الشئون المصرية ،
وانحياز الخديو توفيق للأعداء ، لنجحت الثورة التى كانت
قد تقدمت خطوات كبيرة ، ولما قدر للبارودى أن يصطلى
بنارها مع من اصطلوا بهذه النار ، بالقبض عليهم
ومحاكمتهم ، ونفيهم الى جزيرة سرنديب ، احدى جزر الهند
التي كانت خاضعة للاستعمار الانجليزى ، حيث قضى
البارودى فى الغربة ، منفيا شريدا ، سبعة عشر عاما
وبضعة شهور ، تبدأ من ديسمبر ١٨٨٢ .

ويبدو أن البارودى أدرك ، قبل غيره من زعماء الثورة،
ان قوتهم لن تكون متكافئة مع قوة الاعداء ، وهم الخديو
والاستعمار ، بالاضافة الى الخيانة التى سرت بين صفوف
الثوار ، تشى بهم ، فصارع البارودى رفاقه بذلك ، وطالبهم
بالتريث ، ولكن لم يكن بالاستطاعة الاستجابة له بعد
الأشواط التى قطعت ، سواء بالنسبة اليهم ، أو بالنسبة
للبارودى نفسه .

يقول البارودى عارضا هذا الموقف :

نصحت قومي وقاتل الحرب مفاجعة

وربما تاح أمر غير مظنون

فخسالفونى وشـيـوها مـكـابرة
وكان أولى بقومى لو انطاعونى
حتى اذا لم يعد فى الأمر منزعة
وأصبح الشر أمرا غير مكنون
أجبت، اذ هتفوا باسمى، ومن شيمى
مسدق الولاء ، وتحقيق الاثانين

وفى قصيدة أخرى يصف الثورة بالانقلاب ، ويلخص
ما حدث فى بيت واحد :

كنا نود انفسلنا نـسـتـريح به
حتى اذا قم بسـاءـقنا مـصـايـره

ورغم هذا ، فقد كان البارودى يرى أن الثورة كحركة
قومية مصرية ، محقة فى أهدافها ، بينما كان الجراء الذى
قوبل به أصحابها كان فادحا . يقول فى بعض أشعاره ،
مدافعا عن نفسه :

لم أقترف زلة تقضى على بما
أصبخت فيه ، فماذا الويل والحرب
فهل دفاعى عن دينى وعن وطنى
ذنب أدان به ظلما واعترب

وفى القصائد التى قالها فى المنفى يؤكد شرف مقاصده،
كوطنى حر أبى ، وأنه لو رام الخيانة لاغدق عليه المال :

ولو رمت ما رام أمرؤ بخيـلـة
لصـبـحتـى قسـط من المـال غـامـر
ولكن أبت نفسى الكريمة سـوأة
تـعـاب بها ، والدهر فيه المعـايـر
ويقول فى قصيدة أخرى ، معبرا عن نفس المعنى ،
مؤكدًا سلامة ما صنع :

وما أنا بالمغـلـوب دون مرامه
ولكنه قد يـخـذل المرء جهـده
ومـا أبت بالصـرمان الا لأنـتى
« أود من الأيام مـالا تـوده »
أبى الدهر الا أن يسود وضـيـعه
ويمـك أعـناق المطـالب وغـده
قداعت لدرك الثـار فـيـنـا ثـعـالب
ونامت على طول الوتيرة أسـده
فحتـام نـسـرى فى دياجير محنة
يضيق بها عن صحبة السيف غـده
إذا المرء لم يدفع يد الجور انـسـطت
عليه ، فلا يأسف اذا ضاع مجده
ومن نل خوف الموت كاثت حـيـاته
أضـسـر عليه من حمـسـام يؤده

وهذا ، فى اعتقادى ، التقييم الصحيح الذى ارتضاه
لنفسه البارودى ، شاعر الثورة العرابية ، فى الرؤية
الصحيحة للأحداث ، بعد انجلائها بسنين طويلة .

ومنذ عودته من المنفى عكف على جمع ديوانه فى
٥٣١٢ بيتا ، محمدا فى مقدمته مفهومه للشعر ، قائلا انه
« لعة خيالية يتألق وميضها فى سماء الفكر » . وخير
الكلام ما انتلفت ألفاظه وانتلفت معانيه ، وكان قريب المأخذ
بعيد المرمى سليما من وصمة التكلف ، بريئا من عشوة
التعسف ، غنيا عن مراجعة الفكرة .

كما جمع البارودى ما كتب من نثر فى كتاب « قيد
الأوابد » ، فضلا عن مختاراته من الشعر العربى .

ولم يلبث أن توفى مكفوف البصر .

وينذكر انه فى ذكرى الأربعين من وفاته توافد شعراء
العالم العربى الى قبره لرقائه . ومثل هذا الرثاء على
القبر لم يحدث لشاعر من قبل الا مع أبى العلاء المعرى .
قبل نحو ثمانية قرون ونصف من الزمان .

ميخائيل رومان

فقدت الحركة الأدبية في القاهرة ، في أوائل أكتوبر سنة ١٩٧٣ ، الكاتب المسرحي المصري ميخائيل رومان ، وهو في نحو الخمسين من عمره . وبذلك تحطم أحد الآمال التي كان ميخائيل رومان يمثلها بالنسبة للمسرح في بلادنا .

بدأ ميخائيل رومان حياته الأدبية بالقصة والمقال والترجمة . كما قدم عدة تمثيليات للاذاعة والتلفزيون . غير أنه في سن الخامسة والثلاثين اتجه دفعة واحدة نحو المسرح ، وكتب ، في هذه المرحلة الناضجة ، مجموعة من المسرحيات ، تحت تأثير ردود أفعاله حيال الأحداث الوطنية والعالمية الحاسمة .

ولم يعرض على خشبة المسرح سوى أقل من نصف ما كتب على وجه التقريب ، وهي : « الدخان » ١٩٦٢ « الحصار » ١٩٦٥ ، « الوافد » ١٩٦٦ ، « العرض الحالجي

● مجلة « الطليعة » ، القاهرة ، نوفمبر ١٩٧٣ .

أو الزجاج « ١٩٦٨ ، « ليلة مصرع جيفارا » ١٩٦٩ « ٢٨
سبتمبر الساعة الخامسة » ١٩٧٠ .

ولم يخائيل رومان مفهوم متقدم لوظيفة المسرح ، ينبع
من ظروف الثورة التي يرى أننا نعيش في مناخها ، وعنده
أن « كل عمل فنى متكامل مستوفى الصدق الذاتى
والموضوعى هو بالضرورة يعتبر عملا ثوريا » .

وفى ضوء هذا المفهوم ، يقول ميخائيل رومان فى
حديث نشر بمجلة « المسرح » عدد مايو ١٩٦٧ : « أنا
لا أطلب الا مسرحا شجاعا مفتوح العينين والقلب ، مقبلا
على الحياة كما يراها وكما ينبغى أن تكون ، وأن يكون
منا » .

ومن هنا وقف ميخائيل رومان دائما الى جانب القيم
التقدمية فى هذا العصر ، وصدرت حملته العنيفة المتصلة
على كل القوى الرجعية المستبدة التى تريد قهر الانسان ،
وتحطيم ملكاته الخالقة ، ومعنوياته الرفيعة ، سواء كانت
أجهزة عصرية قادرة على سحق كل ارادة ، أم كانت
بيروقراطية عاتية ، أو انتهازية لاتبالى بأى قيم .

ما أكثر الشخصيات التعسة المنهارة فى مسرحه ، التى
تنحدر الى الهاوية السحيقة ، اجتماعيا وخلقيا وانسانيا ،
ولكن ما أقوى الشخصيات المتماسكة الأبية ، المتمردة على
وضعها ووسطها المحيط ، التى ترفض ، من الناحية المقابلة ،
أن تركع وتقبل هذا المصير ، رغم المحنة الحالكة والضيق
والعذاب ، لكى تحافظ على حرية الانسان ، الذى يضرب

بجذوره العميقة فى الأرض ، بتاريخه الطويل ، والذى وجد
قبل الأجهزة العلمية والمخترعات الحديثة ، التى تحاول
الغاءه أو سحقه .

وهذه الشخصيات المثقفة غالبا ، المنتمية الى الطبقة
الوسطى ، التى تواجه ، بارادتها الخاصة المفردة ، صراعا
حادا مع النفس ومع العالم الخارجى المهترىء ، هى التى
تعبّر عادة عن مبادئ الكاتب وأهدافه ، وهى التى تجعل
مسرحه المصرى الحى ينتمى الى نفس النبع الكلاسيكى
الذى تدفق منه المسرح اليونانى القديم .

كما يلتقى مسرح ميخائيل رومان مع مسرح اللامعقول
الحديث من ناحية تركيب أحداثه، وتداخلها، وعدم ترابطها،
واختلاط الوهم بالحقيقة ، عبر الانتقال الحر فى الزمان
والمكان ، على نحو يتعذر فهمه أحيانا ، لعدم خضوعه
للتفسير المنطقى ، وإن استطاع ، بالملاحاته الرشيدة ، أن
يحرك فى النفس أمواج المشاعر ، ويثير فى الذهن أعماق
الاحاسيس بما يعرض من مفارقات وتناقضات الأفكار .

على أنه يذكر ، فى مسرحية «الخطاب» ، أن القوة بحد
ذاتها هى التى تحيل الخير الى شر ، ولذلك تحول « هو »
بعد أن تلقى شيكا بمال العالم ، من شخص يريد القضاء
على الجوع والقتارة والكلاب ، الى طاغية متجبر ومجرم
سفاح ، لا يفرط فى قطرة واحدة من القوة الجهنمية التى
كان يعتقد من قبل أنه من الضرورى مصادرة القدر الزائد
منها ، وتوزيعه على الفقراء التعساء حتى يعيش الانسان
كأله .

والحق أن القوة كطاقة مجردة لا تحمل في ذاتها قسمة الخير أو الشر ، لأنها قد تكون خيرة بمثل ما قد تكون شريرة ، ذلك أنها تتوقف على النظام الذى يظللها ويضعها فى إطاره ، فيجعلها فى خدمة الغالبية العظمى من البشر، كما نجد فى النظم الاشتراكية ، أو فى خدمة نفر قليل ، يملك زمام القوة الاقتصادية والسياسية ، ويقف بها ضد الانسان ، كما نجد فى النظم الرأسمالية البالية .

ويطابق هذا المفهوم التجريدى للقوة مفهومه للحرية التى لا يعترضها شىء والتى يلح أبطاله فى طلبها . ومثل هذه الحرية تكون وبالا على صاحبها ، لأننا لا ندرك وجودنا الصحيح الا من خلال الصراع الاجتماعى ، وواجبنا نحو الآخرين ، ولولا الصراع والواجب لغدونا كالحیوانات السائمة ، ولعشنا فى الخواء .

ان الطيور حرة ، نعم ، ولكنها لا تتوقف أبدا عن بناء أعشاشها .

وفوق هذا ، لم تكن لميخائيل رومان رؤية واعية متكاملة، محددة الابعاد ، واضحة المضمون ، للعالم الانسانى الذى يريد تشييده على أنقاض العالم القديم الخرب ، الذى يرفض أبطاله الانصياع له ، وهم يضربون فى الآفاق المجهولة ، فيهم من القوضوية قدر ما فيهم من الثورة .

ولقد تعرض ميخائيل رومان ، منذ كتب للمسرح ، لحملة ضارية من قبل النقاد . فمنهم من رفض الاعتراف به ، أساسا ، ووصف احدى مسرحياته بأنها مجرد شىء ، دون أدنى مناقشة . والغريب أن يكون هذا الناقد لويس

عوض ، فى مستهل مقاله عن مسرحية « بيت العوانس »
حين أشار الى مسرحية « الدخان » التى قدمها المسرح
القومى فى موسم ٦٣ ، ٦٤ ، دون أن يقدم تبريرا .

غير أن ميخائيل رومان لم يعدم — فى نفس الوقت —
من يحسن فهمه ، وتقدير أعماله ، والدفاع عنه ، وفى مقدمة
اولئك الدكتور محمد مندور ، الذى استقبل عمله الأول ،
« الدخان » ، حين عرضه المسرح القومى ، بحفاوة بالغة ،
وأبرز فكرتها الأساسية وعلتها الغائية ، التى ترفع من
قيمتها الفكرية وأسلوبها الفنى ، على أساس من رؤيته
النقدية الرحبة .

ومن النقاد الذين اهتموا بتجربة ميخائيل رومان بدر
الديب فى مقالاته التى نشرها فى جريدة « الجمهورية »
أثناء عرض مسرحيات هذا الكاتب .

ميخائيل نعيمة

على سفح جبل صنين الغربى ، الذى يتوسط سلسلة
جبال لبنان ، بين منطقة الشخروب وقرية بسكنتا ، يعيش
الأديب اللبناني الكبير ميخائيل نعيمة ، فى شبه عزلة ،
غارقا فى تأملاته .

وميخائيل نعيمة طراز فريد بين الأدباء العرب ، ومفكر
عالمى صاحب مزاج شاعرى ، يمتد ظله الى أبعد من المنطقة
العربية ، بفضل ارتباطه الحميم بمشاكل العصر وحاجات
الإنسان .

ومع انه يتم فى السابع عشر من أكتوبر الحالى عامة
السادس والثمانين ، الا أنه لا يزال ، على ارتفاع السن ،
جم الحيوية ، وافر النشاط ، يكره الجمود ، ولا يفقد التفاؤل
أبدا . . .

وكانت آخر المعارك التى خاضها نعيمة ، فى أوائل هذه
السنة، قبل اندلاع الحرب الأهلية فى بلاده، احتجاجه العنيف
على نظام الضرائب الذى حاولوا فرضه عليه ، بعد ٦٣
سنة من العمل المضنى فى دنيا الأدب . . .

● جريدة « المساء » ، القاهرة ، ١٦ أكتوبر ١٩٧٥ .

ولد ميخائيل نعيمة سنة ١٨٨٩ لأب فقير ، يشغل بالزراعة ، فى نفس المكان الذى يقيم فيه الابن الآن . وفى طفولته التحق بمدرسة دينية قضى فيها خمس سنين ، انتقل بعدها الى مدرسة روسية مشتركة للبنين والبنات ، أقيمت فى بلدته للروم الارثوذكس . وفى سنة ١٩٠٢ دخل دار المعلمين الروسية فى مدينة الناصرة بفلسطين .

ولتفوقه فى هذه المدرسة العالية اختير لى يدرس « السيمينار » فى مدينة بولتانا بأوكرانيا . والسيمينار عبارة عن دراسة دينية علمانية ، بدأت فى سبتمبر ١٩٠٦ . ودامت خمس سنين ، قدر له بعدها أن يعود الى دياره اللبنانية .

ولم يلبث ميخائيل نعيمة أن شد رحال الهجرة ، مع بعض أفراد الأسرة ؛ الى الولايات المتحدة الأمريكية . وهناك التحق بجامعة واشنطن ، وحصل سنة ١٩١٦ على شهادتى الآداب والحقوق معا .

غير أنه لم يعد الى لبنان الا فى ابريل ١٩٣٢ ، وقد تجاوز الأربعين من عمره .

وعلى قصر المدة التى قضها نعيمة فى روسيا بالنسبة لما يقابلها فى المهجر الأمريكى ، فقد ذكر فى الأحاديث الصحفية التى أدلى بها أن أثر الثقافة الروسية فى نفسه كان أعمق بكثير من سائر الثقافات التى أطلع عليها .

أما الحياة فى أمريكا فقد ضاق ذرعاً بمدنيتها الفارغة، وشعر بأنها على وشك النهاية .

من هذا نرى أنه ، بالإضافة الى التراث العربى الذى وعاه على يدى بناء النهضة فى بيروت ، وما زخر به الكتاب المقدس ومؤلفات جبران خليل جبران من معان انسانية سمحة ، يمكننا حصر المكونات الأساسية الأخرى لميخائيل نعيمة فى الثقافات التالية .

أولا : التراث الروسى ، خاصة أدب أولئك الذين بذروا بذور الثورة فى كتاباتهم ، دفاعا عن الانسان وروح الانسان ، أمثال : جوجول ، بوشسكين ، تولستوى ، دوستويفسكى ، نكراسوف ، جوركى .

ثانيا : الآداب الأوروبية الغربية وبخاصة نيتشة وويتمان وأمرسون الذين تيسروا له مع غيرهم ما يقرب من عشرين سنة ، كان فى فترة منها مستشارا لجماعة « الرابطة القلمية » التى ضمت فى نيويورك طائفة من ألمع أدباء المهجر الشمالى . .

هذه هى المكونات المختلفة الحاسمة التى تناول ميخائيل نعيمة معظم شخصياتها فى كتابه « فى الغربال الجديد » ١٩٧٣ ، والتى عملت على بلورة شخصيته الأدبية والفلسفية . ومارس تحت تأثيرها التعبير بمعظم الاشكال الفنية ، فهو بادئ ذى بدء ، شاعر تأملى صاحب اتجاه جديد فى الشعر ، عرف بعد ذلك بالشعر المهموس الذى يكمن تأثيره فى قوة معانيه الوجدانية التى يرف بها ، النابعة من الأعماق ، فضلا عن توفر الوحدة العضوية التى كانت تفتقدها من قبل القصيدة القديمة . وذلك بفضل تمسك الشاعر بصدق التعبير ، وتزاج أوزانه ، وتعدد قوافيه .

ويعكس ديوان « همس الجفون » الذى يتضمن قصائده المكتوبة بالعربية والمترجمة عن الروسية والانجليزية ، هموم ميخائيل نعيمة الانسانية والاجتماعية والأخلاقية حتى سنة ١٩٤٣ ، ودعة نفسه ، وحبه الغامر للطبيعة .

كما أنه ناقد تأثرى ، يعتمد على الانطباعات التى يخلفها النص الأدبى على صفحة نفسه . وقد أفاد الى مدى بعيد من قراءة الناقد الروسى بيلينسكى من ناحية ابراز « مواطن الصدق والقوة والخير والجمال فى العمل الأدبى » كما أشار فى كتابه الهام « أبعد من موسكو ومن واشنطن » الذى صدر سنة ١٩٦١ .

ان النقد عند ميخائيل نعيمة حق الناقد ، مثل حق الكاتب أن يكتب . وبهذا الحق يرفض نعيمة كل الأشكال التقليدية الجامدة فى الأدب ، التى تعنى بصناعة الزخرف اللفظى وحده ، على حساب الالهام ودقة الشعور ، وجدة المعانى ، ووضوح القسمات الشخصية المتفردة للكاتب ، وعمق الفكر المتفتح على الحياة ، على غرار ما نجد فى كتابة المبكر « الغربال » الذى نشرت طبعته الأولى فى القاهرة سنة ١٩٢٣ ، ومهد السبيل للنقد الأدبى الحديث ، باعتراف معظم الذين أرخوا للنهضة الأدبية المعاصرة .

والطريف أن دعوة التجديد التى رفع ميخائيل نعيمة ألويتها فى « الغربال » فى مطلع هذا القرن تعاصرت مع دعوة مماثلة للتجديد فى الأدب المصرى رفع ألويتها طه حسين وعباس محمود العقاد ، وابراهيم عبد القادر المازنى . وعبد الرحمن شكرى وغيرهم .

وهذا الاتفاق يرجع بغير شك الى ارتباط هذه الدعوات بحركات التحرر الاجتماعى فى أعقاب عصور التخلف ، وعبر مراحل التصدى للاستعمار ، والبحث عن الشخصية الوطنية الأصيلة ، ومراجعة التراث القومى ، والاتصال بالثقافات الأجنبية . .

غير أن ميخائيل نعيمة حين شعر أن النهضة الأدبية تمضى بخطى واضحة فى طريقها الجديد ، انصرف عن النقد ، كما انصرف شيئاً عن الشعر ، واتجه بكل ثقله الى أجواء الابداع النثرى الرحبة ، متناولاً مشاكل الوجود ، وكيان الانسان من الداخل ، مثرياً بذلك ما حققه من انتاج أدبى فى المراحل السابقة . .

وتنبئ مقالات ميخائيل نعيمة ومحاضراته التى جمع جزءاً منها فى كتاب « زاد الميعاد » ، عن فلسفته الروحية المتكاملة فى الحياة ، الثائرة على المجتمع ، المتأثرة بالفلسفات الشرقية القديمة ، خاصة الهندية ، التى تتردد أصدائها فى قصصه القصيرة ورواياته ومسرحياته وحكمه وأمثاله وسيرته الأدبية .

ولميخائيل نعيمة رأى متقدم فى طبيعة اللغة المسرحية ، طرحه فى مقدمة « الآباء والبنون » ١٩١٧ ، ولو أنه لم يطبقه فى هذه المسرحية . مفاده ان تتحدث الشخصيات على المنصة بنفس اللهجة التى تتحدث بها فى حياتها ، حتى يصبح التمثيل مشهداً حياً من مشاهد الحياة الحقيقية . .

يقول نعيمة في صفحة ١٥ مدافعا عن العامية : « اللغة الشعبية » التي تستر تحت ثوبها الخشن كثيرا من فلسفة الشعب واختبارات في الحياة ، وأمثاله واعتقاداته ، التي لو حاولت أن تؤديها بلغة فصيحىة ، لكنت كمن يترجم أشعارا وأمثالا عن لغة أعجمية » . .

والانسان عند ميخائيل نعيمة هو مالك ومجسد الكون بكل ما فيه ، مثلما تكمن كل أسرار الثمرة الناضجة في البذرة الصغيرة . .

ولو أن وعى الانسان بذاته أصبح مثل وعى الحياة بذاتها ، وهو أمر بعيد المنال ، لتحققت للانسان السلامة المتقدمة ، والبصر الكامل ، لأنه ، عندئذ ، لن يتحرك كطفل صغير فى عالم الجزيئات المنفصلة ، بدلا من التحرك فى عالم الكليات ، ولن يستغرقه عالم المتناقضات ، بدلا من عالم الوحدة المشرقة .

وفى ضوء هذا المفهوم الذى يطوى فى اهاب الانسان كل القدرات ، لا نجد أدنى غرابة فيما يؤكد ميخائيل نعيمة من أن الانسان ليس بحاجة أن يطمع فى شىء خارج ذاته . و لافرق بين انسان وانسان فيما يحوز من صفات وعطايا لأن العدالة الربانية ، الملازمة للاله ، وزعت هباتها على البشر بقدر متكافئ لا يعلو أو يفضل فيه جنس على آخر .

ولهذا يحذرنا ميخائيل نعيمة من الانبياء الكذبة الذين يعدوننا بالهبات ، لأنه ليس بطوقهم أن يعطونا فوق ما نملك أو خارج ما نملك . .

سوى انه فى كتاب « سبعون » ١٩٥٩ . يشير الى
التناقض بين محبة الله وعدله للبشر ، وبين وجود الشر فى
العالم .

ولأنه يسلم بالقانون العدل الذى يحتم على من يزرع
أن يحصد ما زرع ، يرى ميخائيل نعيمة فى حديث أجرى
معه سنة ١٩٧٠ ان ما تزرعه الصهيونية ليس الا الخراب
والتشرد ، ولذلك فلن تحصد الا خرابا وتشردا . . قياسا
على أن القوة وحدها لا تستطيع أن تصنع حقا من الحقوق ،
وما تغتصبه بلا وجه حق ، لابد أن يجيء عليها الوقت الذى
تتنازل فيه عنه رغم أنفها . .

لا يكثر نعيمة بالحس أو العقل أداة للمعرفة ، ويعطى
للخيال وحده قيمة بالغة . . ففى محاضرة القاها سنة ١٩٣٣
عن الخيال ، يذكر أن قصارى ما يقدمه الانسان لآخر أن
يجلو بصيرته ، وهى مرادفة للخيال ، بتمزيق الأقنعة التى
تعميه عما يملك من مدخرات .

الخيال النامى هـ ، اذن ، الجناح الذى ينقلنا أو يعتقنا
من المحدود المتحيز للحضور ، الى اللانهاى واللامحدود . .
وهو ، عند نعيمة ، السبيل الوحيد الى المعرفة الكاملة التى
لا توصف ، أو الحقيقة الواحدة التى دان لسلطانها مثلما
دان لها من قبل جبران ، باعتبار أن كل متخيل لابد أن يكون
حقيقيا . . وكلما كان هذا الخيال جامحا ، زادت قدرته على
الابتكار ، وتسنى له ، باللمحة الخاطفة ، ادراك الوحدة
المتماثلة التى يتألف منها العالم ، والتى يتعذر على العقل
أو الحس ، مهما أوتى القدرة على الدقة والنفاد ، أن يبلغ
مداها الغيبى . .

وبسبب ايمان نعيمة بعجز الادراك الحسى أو العقلى عن بلوغ الحقيقة يحضنا فى محاضراته عن الخيال : الا اطلقوا خيالكم من أقفاص العقل .

ولعلى لست بحاجة الى الإشارة الى أن بعض الفلاسفة المحدثين يرون أن الخيال ليس أقرب للحقيقة من الادراك الحسى . . ذلك أن النفس حين تكون تحت سلطة الخيال ، تفقد بالضرورة القدرة على معرفة الأشياء سواء فى ذاتها أو فى علاقاتها .

ولكن طرح هذا المأخذ ، فى مجال الابداع الرومانسى الذى ينتمى اليه ميخائيل نعيمة ، يماثل من يتناول قلب العصفور المرفف بقبضة غليظة خشنة ، لا يحتملها الفن .

وتمثل فكرة حلول الأرواح أو التناسخ عصب هذه الرؤية الأحادية للكون ، التى توحد بين الانسان فى حاضره والبشرية المنقضية ، مما يهيئها لرفض فكرة الموت أو التلاشى أو العدم ، من أساسها ، لأن الانسان لو تحول حقا الى هذه الحالة لما كان كائنا من قبل على الإطلاق .

ويتعدى نعيمة هذه الفكرة ، لكى يجعل « من لم يولدوا بعد هم الآن معكم وبينكم » . . ، أى أن الحياة تسبق الحياة وتتقمصها ، وهذا هو البعد الجديد الذى يضيفه ، والذى ينسجم مع الصرح الفكرى الذى يشيده على المحبة الايجابية المتوهجة بالدفء – لا السلبيية الباردة – حيث العالم شركة واحدة مؤتلفة ، لا تعرف البعثرة أو التنافر ، يتداخل بعضها فى البعض الآخر ، وترتبط فيها الأزال بالأباد ، لا يوجد فيها قبل أو بعد ، من ناحية الزمن ، ولا هنا أو هناك ،

من ناحية المكان ، وجذور كل شىء متصلة ومندخلة بجذور الحياة ككل .

وهذا بالطبع لا يتنافى مع التغير المستمر للأشكال والأوضاع ، أو يتعارض مع فكرة القضاء والقدر التى تعد بعض كيان الذات التى تملأ الفضاء العظيم ، وإن تناقضت مع تفكيره الحضارى المتقدم . .

كذلك ترتبط القيم المعنوية عند ميخائيل نعيمة برباط واحد متسق وهى قيم مطلقة لا تتجزأ ، إذا لم تتحقق على وجهها الأمثل المنشود ، فقدت على التو شرعيتها وسلامتها .

ضمن هذا الإطار يحمل ميخائيل نعيمة الإنسان ، المنبثق من القوى السرمدية الشاملة ، مسئولية ما يعوق تقدم الإنسانية كلها ، أو يفقدها جمالها ، ويعرضها للتعاسة ، والأوجاع ، والأحزان .

ويعد هذا الموقف أحد الملامح الايجابية لفكره الملتزم ، الذى يتطلع الى تحقيق الأشراق العظمى للإنسان .

وأعتقد أن هذا الموقف هو الذى حول ميخائيل نعيمة ، منذ الستينات ، وجعله يعتبر النقد عمل الحياة الدائم ، والفنان والناقد يشتركان فى ممارسة النقد .

مى زيادة

فى التاسع عشر من اكتوبر ١٩٤١ ، وبعد خمس سنين
من المرض ، والغربة التائهة عن العالم ، والأحزان ، قضت
أديبة الشرق ، الأنسة مى ، عن خمسة وخمسين سنة .

والجيل الذى عاصر وشاهد مى فى مجدها الأدبى ،
وهى ملء الاسماع والأبصار ، تستقبل فى صالون بيتها .
مساء كل ثلاثاء ، نجوم الأدب والفن والثقافة ، فى العالم
العربى ، وتكتب المقالات المتنوعة فى الصحف والمجلات
الذائعة ، وتبعث بالرسائل الخاصة الى الكتاب ، وتلقى
مثلها ، وتصدر نحو ثلاثة عشر كتابا ، وثلاث روايات
مترجمة ، ولا تتوقف عن لقاء المحاضرات والأحاديث فى
بيروت والقاهرة .

هذا الجيل لم يصدق المحنة الأليمة التى واجهتها فى
أخريات حياتها ، وحطمتها بعنف .

ذلك أنها تعاملت مع الوسط المحيط بصورة سابقة
لأوانها جدا . ففى ظل المجتمع الذى يعتبر مجرد ظهور المرأة

● جريدة « الانوار » ، بيروت ، ١١ اكتوبر ١٩٧٢ .

بين الرجال مسألة أخلاقية تستحق المناقشة ، أرادت مى ، باستقلال تام ، أن تضع المرأة الشرقية فى موضع متكافئ مع الرجل ، إيماناً منها بأن « الطبيعة الانسانية العامة واحدة عند الجميع » ، وفتحت بيتها لمن تعرف ولمن لا تعرف ، فى ندوة أسبوعية عالية ، يؤكد عباس محمود العقاد فى كتابه « رجال عرفتهم » ١٩٦٣ أنها « لو جمعت الأحاديث التى دارت فى ندوة « مى » لتألفت منها مكتبة عصرية تقابل مكتبته « العقد الفريد » ومكتبة « الأغاني » فى الثقافتين الأندلسية والعباسية » .

واهتم بالكتابة عنها ، غير العقاد ، سسلامة موسى وطاهر الحناحى فى مصر ، وأمين الريحانى فى لبنان .

ولهذا تعرضت سمعة هذه الفتاة الجميلة المتفتحة لاتهامات الناس ، وتكاثرت الأحاديث عن عشاقها فى غير ترفق . الأمر الذى أدى الى انصراف الجميع عنها ، حماية لسمعتهم ، مما أثر على نفسييتها المرفقة ، وآذاها فى الصميم بغير حق .

على أنه من المقطوع به أن عباس العقاد ، وأحمد لطفى السيد ، وولى الدين يكن ، ومصطفى عبد الرازق ، كانوا فى مقدمة من أحبوا بعمق حبا عذريا طاهرا .

وأحمد لطفى السيد هو الوحيد الذى عارض نشر الرسائل التى تلقىتها مى وخلفتها بعد وفاتها ، باعتبار أنها وحدها التى تملك حق اذاعة هذا « السر » الخاص ، ولا يحق لانسان آخر أن يذيع « سر امرأة » صعدت الى السماء .

ولقد كان من الصعوبة بمكان أن تحتل مى فى آن واحد الشائعات الجائرة ، والشعور بالاضطهاد ، وافتقاد الوفاء بعد وفاة الوالدين ، والعمل المضنى المتواصل ، والحرمان الجنسى بسبب تمسكها بالعفاف ، دون أن تسقط فى وهدة الجنون .

الا أنها استطاعت بأفكارها المتقدمة وتجربتها الرائدة أن تضاعف من امكانيات تحرير المرأة العربية فى المستقبل ، الى جانب دورها المؤثر الفعال فى النهضة الأدبية الحديثة .

وفى الأسطر التالية نتعرف على أبرز معالم حياتها وانتاجها :

ولدت مارى زيادة - التى اختصرت اسمها فيما بعد بالحرفين الأول والأخير من مارى - فى مدينة الناصرة ، فى ١١ فبراير سنة ١٨٨٦ ، لأب لبنانى وأم فلسطينية من الجليل .

وليس صحيحاً ما ذكره كامل الشناوى فى كتابه « الذين أحبوا مى » (دار المعارف بمصر ١٩٧٢) من أنها ولدت سنة ١٨٩٠ ، لأن أول ديوان صدر لها بالفرنسية باسم « أزاهير الحلم » كان سنة ١٩١١ . والاحتمال الأكبر أن يكون من انتاج سن مرتفعة شيئاً ، تجاوزت العشرين على الأقل بعدة سنوات .

وفى أوائل هذا القرن انتقلت مع والديها الى القاهرة حيث بدأت نظم القصائد الشعرية الرقيقة ، التى تتغنى فيها بذيول مصر ، وطبيعتها .

وتعد الطبيعة إحدى المحاور التي شغلت مي ، وتناولتها
بلغة شاعرية ، في العديد من كتاباتها .

والطريف في رؤيتها للطبيعة أنها تهتاج حنيناً إلى
المغامرة « وركوب الأخطار واقتحام الأهوال وتمزيق الحجاب
الذي ضربته أحكام المسافة وأنظمة الطبيعة من دونه » ،
وأنها تعد الجنس البشري – مثل الربيع – « بعض أجزاء
الحياة » (وداع الربيع) « المقتطف » (يوليو ١٩٣٠) .

ولا يعنى هذا أن مي كاتبة رومانسية ، تهيم مع الخيال
وحده . لقد كانت على وعى كاف بالمشاكل الاجتماعية
الداخلية ، وبمدى اشتباكها مع مشاكل العالم .

ثم اتيح لها في صيف ١٩١١ أن تزور لبنان ، وكانت
شهرتها الأدبية قد سبقتها إلى هناك . وفي «ضهور الشويز»
و « بكفيا » ألقت عدة محاضرات .

ومن الجلى أن اجادة مي لعدد من اللغات الأجنبية ،
وما حصلته من معارف خلال رحلاتها في الشرق والغرب ،
هيا لها ثقافة عريضة ، تمكنها من أن تتحدث بطلاقة ، بمثل
الطلاقة التي تكتب بها ، وتناقش أبرز الكتاب في عصرها .

هذه الثقافة العريضة التي تضرب في اللغات والآداب
والفنون والحضارات المختلفة هي التي جعلتها تدرك
امكانيات الفن الكبرى ، وتكتب في مارس ١٩١٩ :
« نظرة عين أو ثنية شفة ، أو دمة ترتعش على حافة الجفن ،
أو سحابة تذهب حواشيها أشعة الشمس ، أو خيال من
خيالات السرور والأسى والشوق والتمنى – كل معنى مهما

يكن هزيلا ينقلب أثرا فنيا بعمل المخيلة المبدعة والريشة
الخالقة » .

ومى هى الكاتبة العربية الوحيدة التى خصصت ثلاثة
كتب من تأليفها لثلاث كاتبات شهيرات : ملك حفنى ناصف ،
وردة اليازجى ، وعائشة التيمورية ، ولم يعرف تاريخنا
الأدبى كاتبة عقدت صلاتها بقوة مع الشباب ، كما عقدتها
مع مشكلات الشرق ، مثلما فعلت مى ، حتى اطلق عليها
سلامة موسى بحق ، فى مقدمة كتابها « بين الجزر والمد »
١٩٢٤ ، « كاتبة الشباب » .

ولأن مى كانت على صلة متينة بالأدباء العرب والاقطار
العربية المختلفة ، قويت نزعتها نحو توثيق العرى بينها ،
داخل اطار الوحدة العربية ، ولما أن دعوتها كانت تصدر
عن عاطفة عفوية ، لا عن ارادة هادفة ، ووعى سياسى
متقدم يدرك الضرورة التاريخية .

الا أن انتاجها تميز بعمق الفكر ، ورفعة اللغة ، وجمال
الاحالات .

تقول فى كتابها « كلمات واشارات » ١٩٢٢ عن مصر
وسوريا اللتين اتحدتا بعد أقل من نصف قرن من كلمتها :

« مصر وسورية صفحتان مجيدتان من تاريخ مجيد ،
بل شطران جميلان عزيزان من وطن جميل عزيز . هذه
تحيتى يامصر أنثرها على فضائك بملء صوتى وقلبى
يردد : لتحيتى مصر ، ولتحيتى سورية » .

يوسف ادريس

(١)

لم تكن الكتابة الادبية بالنسبة ليوسف ادريس حرفة أو مهنة كسائر الحرف والمهن ، ولكنها كانت رحلة اكتشاف بالعقل والحدس لحقيقة النفس والمجتمع المرئية وغير المرئية ، في الملاحظات الدقيقة من حياة الانسان والوطن ، في المواقف والظواهر والمجتمعات والمجردات ، التي لا تنفصل عن تاريخها الطويل ، وتوسيع آفاقها ومكنوناتها بالمعرفة الحميمة التي يختبرها يوسف ادريس في كتاباته المختلفة ، على نحو ما يختبر العالم أو الباحث فروضه العلمية ، ولكن برؤية الكاتب وبصيرة الفنان ، الذي يستحضر اسمه حقبة كاملة من تاريخنا الأدبي ، أهم مراحلها ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، ارتبط فيها عمر يوسف ادريس بعمر بلاده ، وذابت ذاته الفردية في الذات الجماعية .

هذا على مستوى الموضوع أو المضمون ، في أبعاده

Printed by the Ministry of Culture, Cairo, Egypt

● مجلة « المنتدى » ، دبي ، سبتمبر ١٩٩١ .

الخاصة والعامة ، وفي مسلماته وتحدياته التى لا يصعد فيها الجزء الا اذا كان مصحوبا بالكل .

أما على مستوى الشكل الفنى ، الذى كان ينتقل فيه بسهولة ما بين القصة القصيرة والرواية والمسرحية ، فكان يوسف ادريس يبحث من خلاله عن الصيغة المصرية الصميمة لرواية القصة ، التى تتمثل فى الحدوتة ، وهى بذرة الملاحم والمواويل ، كملحمة أو موال أدهم الشرقاوى ، حتى أنه كان يكتب قصصه بالعامية أولا ، لكى تقترب ان لم تتطابق مع اللهجة التى تحكى بها الحواديت والملاحم والمواويل ، ومع الحالة التى يصفها ، ومع ملامح وبصمات شخصياته الحقيقية ، طالبا لأقصى درجات الصدق .

وبعد ذلك يعيد المؤلف كتابة ما كتبه بالعامية بالفصحى ، والأصح أن نقول أنه ينقح النص العامى باتجاه الفصحى .
بالقدر الذى تظل فيه اللغة محتفظة بحرارتها التلقائية وبساطتها الأسيرة ، فلا تطمس الموضوع ، وهو حياة الناس الفقراء المعدمين الذين يعيشون على هامش المجتمع ، ولا يطمس فيها الفن والجمال صورة هذا الواقع وقانون وجوده .

ولا يعنى هذا أن اللغة عند يوسف ادريس قليلة الأهمية، أو أنه يكتبها كيفما اتفق . لقد كان يشعر بأن اللغة - فى المنطقة التى يختارها بين العامية والفصحى - أشبه بالبحر الذى يخوض عبابه ، وعليه أن يبحث فيه عن موسيقى هذه اللغة الخاصة ، ونغمها المحكم ، وإيقاعها المتفرد .

وفى المسرح كان يوسف ادريس يبحث أيضا عن شكل

شعبي بحث ، يصبح فيه العرض ، كما كان فى الفرق الشعبية المنقرضة ، احتفالا شعبيا ، تخلع فيه الصالة صفة الفرجة ، وتشترك مع النصبة فى الفعل المسرحى المبدع ، أو ما أطلق عليه حالة التمسرح ، داخل فضاء المكان والزمان الموحدين .

ولن نستطيع تقييم هذا العطاء الا اذا تأملنا الانتاج القصصى والمسرحى قبل يوسف ادريس ، أى حتى نهاية الأربعينات ، فقد كانت القصة ، كما كان المسرح سواء بسواء ، عبارة عن تقليد أو محاكاة للفن الغربى ، لا يعدى أن يكون اقتباسات وتمصيرات باردة من الآداب الأجنبية ، والفرنسية منها بنوع خاص ، وليس أدبا محليا من الطراز الذى كتبه يوسف ادريس .

وبفضل يوسف ادريس ، فى الخمسينات والستينات ، اشتعلت ساحة هذين الفنين ، القصة والمسرح ، بالحركة الزاخرة المتوهجة ، التى لا تهدأ أو تخمد .

وإذا كانت قصص يوسف ادريس منذ « أرخص ليالى » (١٩٥٤) قد تركت تأثيرها على جيله المعاصر وعلى الأجيال التالية من الكتاب المصريين ، بدرجة لم يفلت منها أحد على وجه التقريب ، فإن دعوته لمسرح السامر الشعبى ، كما جسدها فى مسرحية « الفرافير » (١٩٦٤) ، قد ترامت فى أنحاء الوطن العربى ، ووجدت من يتبنّاها كفلسفة ناضجة ، أو كثورة فنية ، لخلق مسرح عربى له أصالته القومية ، لا يكون عالية على المسرح العالمى ، وإنما يقف أرائه ، وذلك رغم ما تعرضت له هذه المسرحية بالذات من

هجوم موضوعي ، بسبب فكرتها المتشائمة عن العدالة ،
التي يراها يوسف ادريس مستحيلة التحقيق .

وهي بالفعل مستحيلة التحقيق لأن يوسف ادريس ينظر
الى العلاقة الانسانية أو الاجتماعية بين السيد والفرقور كما
ينظر الى قوانين الطبيعة التي لا فكاك منها ، فبدت له
العلاقات، كما يبدو نظام الاكوان الأبدية ، ثابتة لا تتغير ،
الأجرام الصغيرة تدور حول الأجرام الكبيرة دورانا
سرمديا . وهذا يعنى فشل كل الأنظمة في إزالة الفروق أو
الحواجز الطبقيّة ، وتحقيق الحرية والعدل للإنسان .

ومسرحية « المخططين » (١٩٦٩) ليوسف ادريس،
لا تختلف في مضمونها عن هذا المضمون . وفي مجال
الرواية نجد نفس المعنى في رواية « البيضاء » (١٩٦٠) .

ولعل أشهر المسارح التي استفادت أو اعتمدت على
دعوة يوسف ادريس للمسارح المسرح الاحتفالي في تونس ،
ومسرح الحكواتي في لبنان ، فضلا عن أعمال مسرحية
شنت في مصر وفي بعض الاقطار العربية .

وكما اننا لن نستطيع فهم فن يوسف ادريس القصصي
الا بالالتفات الى موضوعاته الشعبية ، خاصة شخصياته
المهمشة التي قدمها كأبطال لهم حضورهم القوي الفعال ،
كذلك لابد من الالتفات الى دعوته التي جمعت بين النظرية
في مقالاته الثلاثة « نحو مسرح مصري » ، وبين التطبيق
في مسرحية « الفراير » ، في السياق التاريخي لمسيرة
الأقطار العربية المختلفة نحو الاستقلال السياسي

والاجتماعى والثقافى ، التى تمثلت فى حركة التحرر العربى
الشاملة .

كما يجب النظر الى هذه الدعوة نفسها ، المتجهة الى
الذات والى الأرض والى التراث ، فى ضوء مفهوم يوسف
ادريس للعالم المتقدم فى الغرب ، أو للحضارة الغربية ،
كما تبنت فى رواياته « البيضاء » ، « فيينا ٦٠ » ، « نيويورك
٨٠ » ، ففى هذا العالم من الشرور والانهيال الخلقى
والرذيلة ، ما يجعله مرفوضا فى عرف هذا الكاتب الشرقى ،
أو ليس بالنموذج الذى يحتذى .

والرابطة بين الدعوة الى مسرح السامر ورفض حضارة
الغرب (وليس الحضارة الانسانية فى تجلياتها السامية) ،
هو ايمان يوسف ادريس الذى لم يتزعزع بألا تكون حضارتنا
نقلا أو انعكاسا لحضارة الغرب ، وانما تكون نابعة من
حياتنا ، ومن أخلاقنا وفكرنا وموروثاتنا النفسية المتجذرة
فى التاريخ ، وبها نثرى الحضارة الانسانية المعاصرة .

ويذكر يوسف ادريس أنه بعد كتابة مسرحية « اللحظة
الحرية » (١٩٥٩) توقف عن الكتابة المسرحية خمس سنين
كاملة ، بحثا عن شكل مسرحى غير مستعار من الثقافة
الأوربية .

ويقال ان يوسف ادريس لم يتصل بالأدب العالمى ويقراه
جيذا ، الا بعد أن أصدر مجموعته القصصية الأولى . بل
انه يعترف بأنه كتب القصة أولا ، ثم قرأ لغيره بعد ذلك .

فهل كان مقصودا ، فى المرحلة الأولى من حياته الأدبية،

عدم اتصّاله بهذه الآداب ، الأجنبية والعربية ، حتى يحتفظ
ببكارته الفنية ، وخصائصه الذاتية ، بكل صفائها ونقاؤها !؟

على أن يوسف ادريس ، عندما اجتّاب الآداب العالمية ،
واستوقفته أسماء كثيرة فى الآداب الفرنسية والالمانية
والسويدية والروسية والأسبانية ، عاد الى قناعاته الأولى
التي اهتدى اليها بحسه ، والتي تثبت أنه ، ككاتب ، ثمرة
ناضجة للمواقع الحى ، الذى افتقده فى كل الكتابات ، وليس
ثمرة لأوراق الكتب .

ولهذا كان يوسف ادريس طول حياته حريصا على أن
يبقى على هذه الصلة الوثيقة بالواقع .

ومن هذا الواقع الملىء بالظلم والفواجع والأحزان
والأفراح الصغيرة ، أدرك يوسف ادريس الحكمة والمقدرة
والصبر الذى يتمتع به شعبنا فى الريف والمدينة ، حيث
تجرى أحداث قصصه ومسرحياته .

وكان انتاجه كله تعبيرا مباشرا عن هذا الادراك ،
وتمسكا بأهدافه فى تغيير هذا الواقع .

فى أدب يوسف ادريس ، خاصة فى مراحل المبكرة ،
سنجد تعابير شعبية كثيرة مثل « مسيناه بالخير » و «صوتها
يجيب التائهين » ، و « تلفح طفلا على كتفها » ، تنبع من
حساسية مرهفة جدا للحياة والفن ، وهى تمضى على منوال
الفصحى . كما نجد تعابير عامية خالصة تتجانس مع
الموضوع والأسلوب ، مثل قوله فى « قصة مصرية جدا » .

« كان واضحا أنه من الصنف اللى واحدة والثانية ويدخل معك فى قافية » .

ومثل هذه التعابير العامية الحية هى التى حالت بينه وبين حصوله على جائزة الدولة التشجيعية ، بينما حصل عليها من هم أقل منه بما لا يقاس ، وكان يوسف ادريس يستحق فى نهاية الستينيات الجائزة التقديرية .

ومن جهة مقابلة نعيش فى هذا الأدب اللحظات الحادة الحاسمة التى تفصل بين الشيء ونقيضه ، أو تتلاقى فيه الشخصيات المتباعدة ، ليس فقط فى قصصه ورواياته ومسرحياته ، وإنما فى مقالاته أيضا التى لا تقل عن إبداعه إفصاحا عن روحه الهائمة ، وعن منحنى تفكيره ، وعن قدرته على الكشف عن أعماق النفس وقاع المجتمع ، بالملاحظة الدقيقة ، والتجربة الحسية .

ويوسف ادريس بكتاباتة هذه ينتمى الى فن العصر الحديث ، الذى سقطت فيه الحدود الصارمة بين الأشكال . فرأينا زواجا شرعيا بين القصة والشعر ، وبين الشعر والقصة ، بل بين الموسيقى والدراما ، وبين المسرح والسينما . الخ عصر لا تنفصل فيه الفنون بعضها عن بعض ، وإنما تتداخل وتستفيد الأشكال من الأشكال الأخرى ، وان كان لكل فن من الفنون خطه الجوهرى المفارق ، وخطوطه الخارجية الرافدة .

ولهذا كان يوسف ادريس يتنقل دون صعوبة من فن الى فن ، بما فى ذلك المقابلة الأدبية ، بنفس البراعة التى تجلت أول ما تجلت فى فنه القصصى ، وتوافقت بها ملكاته

مع الفنون الأخرى ، وتنقل عبر هذه الأشكال من الواقعية الرومانسية ، الى الواقعية النقدية ، الى الواقعية الانسانية ، الى الواقعية الرمزية .

وسواء كان العمل الفنى قصة أو رواية أو مسرحية ، فإن اهتمام يوسف ادريس بالشخصية يجيء داخل الحدث المركزى الأساسى ، الذى يأخذ ، فى كثير من هذه الأعمال ، شكل النغم الميلودى الذى يلف ويدور ، أو شكل الدوائر المنداحة التى تؤدى فيها كل دائرة دورها فى بيان أبعاد جديدة للتجربة ، يحقق بها الكاتب التنويع والتكامل للعمل الفنى .

وهذه احدى القضايا الثانوية العديدة التى يثيرها أدب يوسف ادريس .

أما القضية الجوهرية التى حاولت فى هذا المقال طرحها ، فى أدب يوسف ادريس ، فهى خلق فن قومى ، فى القصة القصيرة والرواية المسرحية ، فى الشكل الأوربى المألوف فى الثقافة العربية ، يعبر عن حياتنا وأعماقنا ، بكل ما تحمل من زخم ، وما تتطلع اليه من أحلام .

● (٢)

بعد هذا العرض العام لأدب يوسف ادريس فلننظر بشئ من التفصيل فى هذا الأدب .

● مجلة « الثقافة الجديدة » ، القاهرة ، سبتمبر ١٩٩١ .

تعتبر قصة « انشودة الغرباء » التى نشرت فى مجلة « القصة » فى مارس ١٩٥٠ أول أعمال يوسف ادريس القصصية ، ولو انه لم يضمها الى مجموعته القصصية الأولى « أرخص ليالى » التى صدرت فى أغسطس ١٩٥٤ ، واستوقفت الحركة الثقافية كلها ، لأن موضوعاتها ومضامينها ونسيجها اللغوى وقالبها الفنى كان لا يختلف عن قصص هذه المرحلة التى اتسمت بالرؤية التقليدية المحايدة للوقائع والأحداث ، وبالصيغ الفنية التقليدية ، بينما وضعت « أرخص ليالى » فى أدب القصة ، أسس الواقعية الاجتماعية المنحازة للشعب .

وأول ما نلاحظه فى هذه المجموعة القصصية اللغة الحية ، القريبة من لغة الحياة ، التى كتب بها يوسف ادريس قصصه ، وهى لغة ذات طابع خاص لا تنفصل عن شخصيات هذه القصص المهمشة ، التى لم يكن المجتمع أو الأدب يأبه بها .

ومع هذا فقد تحولت بقلم يوسف ادريس الى أبطال يعيش الكاتب والقارئ حياتهم ويتعاطف معها ، معبرا عن تفاؤله بالحياة النابع من ايمان عميق مفعم بالطاقة ، وبالثقة البالغة بالطبقات الشعبية الفقيرة فى الريف والمدينة .

لم يكن الأدب ، حتى يوسف ادريس ، يحفل الا بالطبقات الأرستقراطية والوسطى ، ومع يوسف ادريس انتقل الأدب نقلة كبيرة الى حياة الفقراء والمعدمين ، من الخدم وعمال القراويل والموظفين والطلبة والأجراء ، وعرف كيف ينسج من حياتهم التى لم يبتعد عنها ، ويرى أنه خرج منها لا من

الكتب ، ملاحم تفيض بالأسى والأحلام ، وتكشف فى مجموعها ما يزخر به واقعهم من فروق وتناقضات وقوى .

بعد « أرخص ليالى » صدرت المجموعة القصصية الثانية ليوسف ادريس « جمهورية فرحات » فى يناير ١٩٥٦ ، وبمقدمة للدكتور طه حسين ، هو الذى طلب كتابتها ، حين سمع اسم هذا الكاتب يتردد بقوة بين المثقفين ، وقرأ مجموعته الأولى التى بنت مجده .

ومقدمة طه حسين للمجموعة القصصية الثانية ليوسف ادريس لها الآن أهميتها التاريخية الكبيرة بالنسبة للكاتبين ، يوسف ادريس وطه حسين ، لأنها المرة الأولى ، ولعلها الوحيدة ، التى يقدم فيها طه حسين كاتباً من شباب الأدباء الواقعيين ، الذين قلبوا كثيراً من الموازين الأدبية التى يمثلها طه حسين ، الا أن هذا لم يمنعه عن تشجيعه ، عندما لفت نظره ما فى أدب يوسف ادريس ، « من المتعة والقوة ودقة الحس ورقة الذوق وصدق الملاحظة وبراعة الأداء » .

ويومئذ طه حسين ، فى هذه المقدمة ، الى بعض الخصائص التى يتميز بها أدب يوسف ادريس ، ويمكن اجمالها فى عبارته « تعمق الحياة وفقه لدقائقها وتسجيل صادق صارم لما يحدث فيها من جلائل الأحداث وعظائمه لا يظهر فى ذلك تردد ولا تكلف وانما هو ارسال الطبع على سجيته كأن الكاتب قد خلق ليكون قاصاً » .

وتعتبر هذه بعض هموم يوسف ادريس الفنية التى تجسدها كتاباته التأسيسية : التعمق فى الحياة الاجتماعية فى تسلسلها المنطقى ووحدها الكاملة حتى ١٩٦٧ ، ثم

تعمق الحياة النفسية بعد ذلك بأسلوب تعبيرى ينهض على خصوصية الرواية المصرية الأصيلة ، التى تبدو انها تكتب بلا عناء ، وترتفع بالذوق الى المستويات العالمية .

ويبدو أن يوسف ادريس كان واعيا بتحولاته فى هذه السنوات الممتدة من أواخر الخمسينيات الى منتصف الستينيات ، فدون توارينخ قصص مجموعته ، « لغة الآى آى » (١٩٦٥) ، حتى يساعد القارئ على ادراك تطوره من لغة الواقع السطحي ، ومن السرد الخارجى ، الى لغة الأعماق البعيدة المركبة ، ومعايشة الوقائع من داخلها ، وفق الداعى الذى يحركها .

وقبل أن يصل يوسف ادريس الى هذه المرحلة ، كان قد اتجه مع الأحداث الوطنية التى تعرضت لها بلادنا ، الى الرواية ، فكتب « البيضاء » (١٩٥٥) ، و « قصة حب » (١٩٥٦) . ومن أشهر رواياته أيضا ، فى السنوات التالية ، « الحرام » (١٩٥٩) ، و « العيب » (١٩٦٢) ، « والنداهة » (١٩٧٠) ، وهى تنويعات لموضوع الخطيئة فى المجتمع المصرى ، خطيئة المرأة فى الريف « الحرام » ، ثم فقد البراءة والعذرية فى المدينة فى « العيب » ، و « النداهة » .

وتصل ادانة المجتمع حدها الأقصى فى « بيت من لحم » (١٩٧١) الذى يرتكب فيه الاثم بين زوج الأم الأعمى وبناتها الثلاث بدقة وانتظام ، تواطأت فيه الأطراف كلها ، بما فيها الأم ، حيث تنطلق فى ظلام الليل وصمته أعتى الغرائز من عقالها .

على أننا نعود الى سنة ١٩٥٦ لنجد أن يوسف ادريس انتقل فى هذه السنة وما بعدها الى الكتابة للمسرح ، باعتباره أكثر فعالية فى الحياة العامة ، وأعمق تأثيراً فى الجمهور ، فقدم أولى أعماله « جمهورية فرحات » عن قصته القصيرة التى تحمل نفس العنوان ، و « ملك القطن » والمسرحيتان من فصل واحد صور يوسف ادريس فى المسرحية الأولى ، ببراعة فائقة ، صولا مطحونا فى مخفر بوليس يواجه مشاكل لا حصر لها . وبرغم الرغبات والآمال المكبوتة فإنه يحلم بجمهورية لا يشقى فيها أحد ، تقوم على مبدأ الأمانة ، وهى أم الفضائل فى ضمير الشعب .

والمفارقة فى هذه المسرحية تتحقق فى دنائها كله ما بين الواقع القاسى ، وبين الحلم بالمساواة كما يعيشه صول بوليس ، وكما ستعبر عنه « الفرافير » بعد ذلك بمرارة يرتفع بها حوار واقعى مرهف ، وفكاهة صافية .

أما فى « ملك القطن » فأننا نعيش ، عبر نفس الحوار الواقعى المرهف ، الصراع الطبقي بين المالك والمزارع بكل حدته ، هذا الصراع الذى يتجدد سنة بعد سنة حول ثمن محصول القطن ، وعلى الرغم من الغبن الذى يقاسيه المزارع الفقير فى انتزاع حقه الضئيل من المالك المستغل ، فحين يشب حريق فى القطن ، يندفع هذا الأجير المظلوم لاطفائه ولو ضحى بحياته لأنه يرى فيه قطعة من حياته .

بعد ذلك قدم يوسف ادريس فى يوليو ١٩٥٨ مسرحية « اللحظة الحرجة » ، وتتناول الصراع الاجتماعى بين الجيل التقليدى المحافظ ، وبين الجيل الثورى الجديد الذى يخامره

الخوف أو الضعف أو التردد ازاء قضايا الوطن ، ولكنه سرعان ما ينتقل ، تحت تأثير الأحداث ، الى مواجهة الواقع ، والخروج من السلبية الى الايجابية .

ويذكر المؤلف فى الكلمة التى قدم بها هذه المسرحية فى كتاب انها كتبت لكى تمثل لا لكى تقرأ ، وان المسرح ليس سوى طاقة تعبير الجماعة الانسانية عن نفسها لنفسها ، يقوم به الكاتب والمخرج .

وتعد هذه الرؤية بمثابة الشعاع الأول الذى تألق بعد سنوات من الانقطاع عن الكتابة المسرحية ، ثم تجلى فى « الفرافير » (١٩٦٤) التى احتل بها يوسف ادريس مكانة راسخة فى المسرح المصرى ككاتب طليعى صاحب موقف خاص وفن متميز ، نطالع تعبيره الأكمل فى المسرح أكثر مما نطالعه فى أى فن آخر ، برغم المستوى الرفيع الذى بلغه يوسف ادريس فى القصة والرواية .

ويتفق كل النقاد على أن « الفرافير » هى قمة يوسف ادريس المسرحية ، وان عبرت عن فساد كونى مطلق لا نجاة منه ولا حل له الا بتمرد الضمير الأخلاقى وحده ، ان كان فى هذا نجاة أو حل ، لأنه مجرد تمرد العلم والمعرفة ، لا تمرد الامكانية والقدرة ، التى تملك تغيير تبعية الفرفور للسيد ، هذه التبعية الأبدية التى صورها يوسف ادريس كقانون لا يختلف عن القوانين التى تحكم الطبيعة من الذرة الى الأجرام السماوية .

ولعل نقطة الافتراق بين يوسف ادريس فى ابداعاته الأولى ، ويوسف ادريس بعد ذلك ، تمرده على النطاق

الضيق للماركسية أو اليسار كمؤسسة ذات أيديولوجيا
يقينية محددة ، أشبه بالصراط ، ليس لها غير زاوية
واحدة ، وانتماؤه الى اليسار كفكر وحركة مستقلة عن أى
تنظيم ، تقبل التعددية أو الوجوه المتعارضة ، خاصة وإن
المرحلة التى نضج فيها فكر يوسف ادريس فى هذا الاتجاه ،
منذ نهاية الخمسينيات ، امتلأت بالمتناقضات .. ارتفعت
فيها ألوية الاشتراكية دون أن يشهد المجتمع عدلا أو تقدما
أو حرية ، مما جعل يوسف ادريس يؤمن بأن العلاقات غير
العادلة ، مثل الأفلاك ، علاقات أبدية بلا حل ، وعلينا أن
نبحث دائما عن حل لن نصل اليه .

تأت « الفرافير » كما سبققتها ، ثلاث مسرحيات أخرى ،
هى « المهزلة الأرضية » (١٩٨٤) « والمخططين » (١٩٦٩)
و « الجنس الثالث » (١٩٧٠) .

وتختلف هذه المسرحيات التالية ، بالطبع عن المسرحيات
الثلاث الأولى ، فى غلبة عنصر التجريد والشمول الذى تناول
به يوسف ادريس موضوعاته المتصلة بالوجود الانسانى ،
والعلاقة بين الحاكم والمحكوم ، أو بين الدولة والفرد ،
وبين العامل وصاحب العمل .. فضلا عن نهجها المعتمد
على كسر الايهام المسرحى ، واختلاط الممثلين بالمشاهدين
والمسرح داخل المسرحية ..

فى « المهزلة الأرضية » سنجد نفس هذا المضمون اليائس
الذى حكم على الفرفور فى « الفرافير » أن يدور حول السيد
فى الحياة وما بعد الموت ، كما يدور الالكترتون حول
البروتون ، فنجد التمرجى صفر ، الذى ، نصب قاضيا ليوقف

على حقيقة هذا العالم المتنازع المختلط بالشر ، لا يصل الى معرفة الحقيقة أبدا ، ولا أحد غيره يستطيع معرفتها والحكم طبقا لها ، لا الاقطاعي ، ولا البورجوازي ، ولا المثقف ، ولا البروليتراري . . . انها - هذه الحقيقة الصعبة المرادفة للعدالة والاحياء والحياد وكل المعاني الجميلة - مثل الصورة التي يضع لها كل انسان البرواز الذي يراه مناسبا ، بما يعنى ان لكل انسان حقيقته . وان الحقيقة محيرة ونسبية .

وفى « المخططين » التي أوقفت الرقابة عرضها ليلة الافتتاح فى نهاية ١٩٦٩ ، يضع يوسف ادريس يده على احدى الأزمات الحقيقية المعاصرة ، التي ترى أن العالم أبيض وأسود فقط ، وداخل هذين اللونين تتحدد مصائر البشر ، ويطرح بديلا عنها رؤية مخالفة ، ترى العالم مجموعة من الألوان . غير أن رئيس الدولة فى هذه المسرحية عندما يتبين خطأ تصوره ، وما نادى به عن أن العالم ليس سوى أبيض وأسود ، كما تبينت القيادة السياسية بعد نكسة ١٩٦٧ ، يحال بينه وبين اعلان رأيه الجديد ، ويختنق بمبداه ، ولا يستطيع أن يتجاوز ماضيه ، ويتيح فرصة اختيار الناس للألوان بحرية . .

لقد تهاوى حلم الشمولية والتخطيط ومبدأ الطريق الواحد ، فى عالم قائم على الشر ، وحل محله حلم الليبرالية والحرية غير المقيدة بأى قيد .

بهذه الرؤية يتقدم البشر كما يرى يوسف ادريس .

وفى « الجنس الثالث » يواصل يوسف ادريس تنقيبه ليس فى النظم ، كما فى « المخططين » ، وإنما فى البشر ،

بحثاً عن جنس أعلى ، أكثر رقياً من الجنسين المعروفين .
جنس ثالث فائق فى صفاته ، يخلو من عيوبهما ، ويكون
بمثابة الخلاص فى عالم مختلف .

وأخيراً قدم يوسف ادريس « البهلوان » (١٩٨٣) التى
عرضها المسرح القومى منذ نحو سنتين ، واستمتع جمهور
المسرح بما فيها من نقد سياسى واجتماعى صاغه يوسف
ادريس فى قالب فكاهة انسانية راقية ، يتهم فيها على
شخصية صحفى يمارس كل أساليب البهلوانات فى عمله
فى الصباح فى الجريدة ، ولا يجد وسيلة لتحقيق توازنه
النفسى غير أن يعمل ليلاً بهلواناً فى سيرك ، يعيش فيه
الصدق الذى تفتقده حياته الصباحية المليئة بالأكاذيب .

ان شخصيات يوسف ادريس ، وقضاياه ، وأفكاره
المتناثرة التى يرتبط فيها ما هو شخصى بما هو كونى ، غى
قصصه ورواياته ومسرحياته ، شخصيات مصرية ، وقضاياه
مصرية ، وأفكار مصرية ، ولكنها استطاعت بقوة فنه ،
وخصوبة ملكاته ، وعمق تأملاته فى زمننا المعاصر ، ان
تصبح شخصيات انسانية عامة ، وقضايا انسانية عامة ،
وأفكاراً انسانية عامة ، تنتسب الى الابداع العالمى مثل
انتسابها الى الابداع العربى ، وتقرأ باللغات الأجنبية كما
تقرأ فى اللغة العربية التى كتبت بها ، بفضل تجاوزها
التخوم المحلية والاقليمية ، الى الآفاق الانسانية الرحبة ،
التي لا تقيدها تخوم زمانية أو مكانية .

للمؤلف

- « العمارة الانسانية للمهندس حسن فتحى »
مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٧ .
- « مواقف ثقافية »
مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٠ .
- « سعد أردش رجل المسرح »
دار الف للنشر ، القاهرة ، ١٩٨٥ .
- « صلاح عبد الصبور : الحياة والموت »
المركز القومى للفنون التشكيلية ، القاهرة ، ١٩٨٥ .
- « نجيب محفوظ حياته وأدبه »
الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦ .
- « حسين عفيف »
المكتبة الثقافية (٤٠٦) ، ١٩٨٦ .
- « توفيق الحكيم » (١٨٩٨ - ١٩٨٧)
المكتبة الثقافية (٤٢٦) ، ١٩٨٧ .

- « وداعا توفيق الحكيم »
بالاشتراك ، ، المركز القومى للأدب ، القاهرة ، ١٩٨٨
- « مملكة الشعراء »
الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٨ .
- الذكرى المئوية للفنان محمد فاجى (١٨٨٨ - ١٩٥٦)
اعداد ، المركز القومى للفنون التشكيلية ، القاهرة ،
١٩٨٩ .
- « التراث المفقود »
الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٠
- « العيث والواقع : مسرح محمد سلماوى »
اعداد وتقديم ، دار ألف للنشر ، القاهرة ، ١٩٩٢
- « المقاعد الشاغرة فى الثقافة العربية »
الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣ .

الفهرس

الصفحة

٣	• • • •	الاهداء - الى أخى الفريد فرج
٥	• • • • •	تقديم
١١	• • • • •	ابراهيم المصرى
١٧	• • • • •	احسان عبد القدوس
٢٥	• • • • •	أحمد أمين
٣٣	• • • • •	أمين الخولى
٣٩	• • • • •	أمين الريحانى
٤٧	• • • • •	أنور المعداوى
٥٣	• • • • •	جبران خليل جبران
٥٩	• • • • •	حسن عثمان
٦٥	• • • • •	حسين مروة
٧٣	• • • • •	خليل شبيب

الصفحة

[illegible]

الصفحة

٢٠٩	•	•	•	•	•	•	•	•	•	محمد مندور
٢٢١	•	•	•	•	•	•	•	•	•	محمود تيمور
٢٢٩	•	•	•	•	•	•	•	•	•	محمود حسن اسماعيل
٢٣٥	•	•	•	•	•	•	•	•	•	محمود سامي البارودي
٢٤٥	•	•	•	•	•	•	•	•	•	ميخائيل رومان
٢٥١	•	•	•	•	•	•	•	•	•	ميخائيل نعيمة
٢٦١	•	•	•	•	•	•	•	•	•	مي زيادة
٢٦٧	•	•	•	•	•	•	•	•	•	يوسف ادريس

رقم الايداع ١٩٩٣/٤٨٨٥

الترقيم الدولي I.S.B.N. 977—01—3399—X

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

المقاعد الشاغرة فى الثقافة العربفة هى مقاعد الكتاب
والشعراء والنقاد والمترجمفن ، منذ بداية عصر النهضة
فى القرن الماضف إلى الفوم ، الذفن نشروا فى تاريخنا نور
الوعف والعلم والمعرفة ، بتجديد التراث القومف ،
والحوار مع الثقافات الأجنبفة ، وصفاغة أجمل معانف
الحرفة والعدالة والدمقراطية والتمدن والتحدث ..
وحن رحلوا عن عالمنا ، تركوا مقاعدهم شاغرة ،
لا فملأها أحد .

من هذه الأسماء : طه حسين ، مفخائفل نعفمة ،
محمم حسين هفكل ، سلامه موسى ، جبران خلفل
جبران ، محمد و محمود ففمور ، مف زفافة ، محمد
مندور ، لوفس عوض ، يوسف إدرفس ، ووفرهم كثر فى
مصر وأنحاء الوطن العربف ، ففحدث عنهم المؤلف ،
وفنوه بعطائهم وأحلامهم فى الزمان والمكان ، من خلال
رؤفة نقدفة للحفا والثقافة .